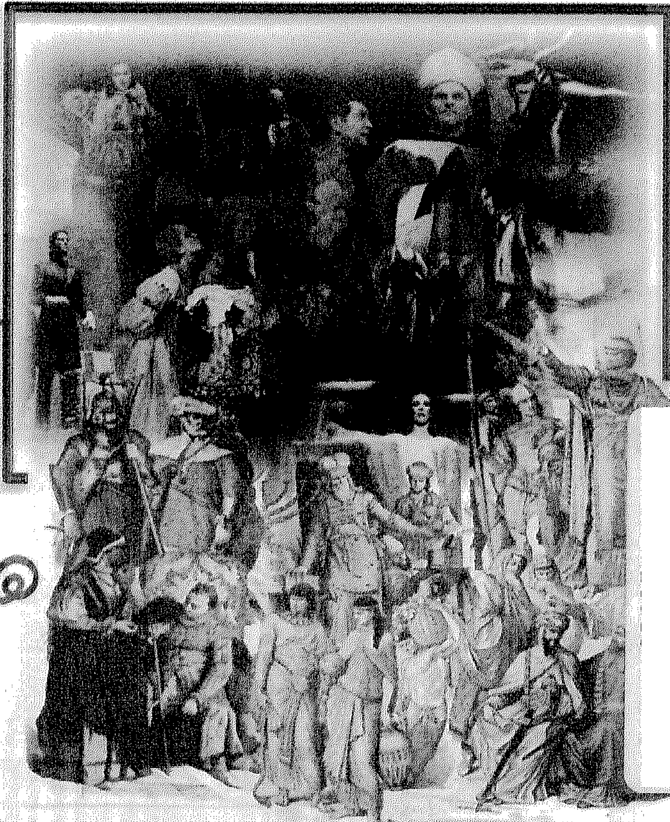
1

سلسلة المسرح

المسرحية العالمية

الأردايس نيكول

الجزء الأول



هلا للنشر والتوزيع

المسرحية العالمية

الجزء الأول

الكتاب : المسرحية العالمية جـ ١

ترجمة : عثمان

الناشـــر : هلا للنشر والتوزيع

٦ ش الدكتور حجازى ـ الصحفيين ـ الجيزة

تليفـون : ٣٠٤١٤٢١ / تلفاكس : ٣٤٤٩١٣٩

رقم الإيـداع : ١٤٨٢٢ / ٩٩

الترقيم الدولى : 9 - 23 - 5784 - 977

طبع وفصل ألوان : عربية للطباعة والنشر

العنوان : ٧& ١٠ شارع السلام ـ أرض اللواء ـ المهندسين

تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ـ ٣٢٥١٠٤٣ـ فاكس : ٣٢٩١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٤٢٠ هـ ـ ٢٠٠٠ م

المسرحية العالمية

الجزء الأول

تأليف: الأرادايس نيكول

ترجمة: عثمان نويه

مراجعة: حسن محمود

الناشر

هلا للنشر والتوزيع

المقدمة

يهدف هذا الكتاب إلى تقديم خلاصة عامة لتطور الدراما منذ أقدم عصورها فى بلاد اليونان القديمة حتى أحدث العصور . ويجب أن نعترف بأنه كتاب له إتجاه معين . ولولا ذلك لكان مجرد سجل للوقائع ، ونحن نحاول أن نقدم شيئاً يجلّ عن أن يكون مجموعة من المعلومات الإحصائية .

لهذا جاء الحكم على المسرحيات المفردة ، وعلى آثار كتاب المسرح المختلفين ، متأثرا بالنظرة الشاملة إلى التطور الكامل للمسرح . ونؤكد القول فضلا عن هذا بأن هذه الأحكام تقوم على مقاييس وقيم لا ترتبط بأزمنة أو أمكنة بعينها . ذلك أنه فى كتاب أفرد للنشاط المسرحى فى عصر معين ، محدد فى الزمان والمكان ، قد يكون ثمة مبرر لاختيار بعض المسرحيات والتنويه بها لتفوقها على المستوى العام لرفيقاتها . أما فى كتاب يعالج التطور الكامل للمسرح ، فقد نجد مبرراً لإغفال مثل هذه المسرحيات أو الإكتفاء بالإلمام العابر بها . فإذا كنا بصدد الحديث عن الكتاب من طبقة سوفوكليس وشكسبير وأرستوفانيس وشو ، فقد وجب علينا إغفال كثير من الكتاب الذين يقلّون عنهم شأناً ، رغم ما قد يكون لهم من مكانة بالنسبة لزمانهم وبلادهم .

ولقد حاولنا الإشارة من غير شك إلى كثير من المسرحيات الجديرة بذلك لأهميتها التاريخية ، وإن كانت تلك المسرحيات لا تشوقنا الآن ولا تستهوينا. ولكنى كنت دائماً أميز بين تلك الأهمية التاريخية وبين القيمة الذاتية للأثر الأدبى . وإذا شعر-أى قارىء فى بلد آخر أننى لم أنصف الكتاب الذين سمت شهرتهم المحلية على تقديرهم العام ، فعليه أن يرجع إلى بحثى فى بعض عصور تاريخ المسرح الإنجليزى حيث وازنت بين عدة مسرحيات ذات أهمية مقررة بمسرحيات أخرى تفوقها أهمية ، فتبين قصورها النسبى .

ومن الطبيعى أن تواجهنا صعوبة خاصة فى بحث المسرحيات المعاصرة . ففى هذا الميدان لم يمض الوقت الذى يمكّننا من النظرة السليمة ، مع أن الجهود الحديثة هى أشد ما يسترعى اهتمامنا . ولعلى خصصت للآثار المسرحية فى القرن العشرين حّيزاً أكبر مما كان يخصص لها لو أن هذا الكتاب قد ألف سنة ٢٠٤٩ لا سنة ١٩٤٩ ـ ولا شك أن هذا الحيز لا تبرره الموازنة الدقيقة بين قيمة مسرحيات القرن العشرين وبين قيمة مسرحيات الأزمنة السالفة . وهذا يؤدى بنا إلى أن نقرر شيئاً آخر ، هو أن العرض الموضوعى البحت لتطور المسرح من شأنه أن يعالج المسرحيات فى كل الأقطار ، شرقيها وغربيها ، طبقاً لموقعها الزمانى ، وفوق ذلك فإن من شأنه أن يحاول بحث كل مظاهر الفن المسرحى بصرف النظر عن مكان ظهورها . ففى بحث من هذا النوع يعرض مثلاً المسرح السانسكريتى جنباً إلى جنب مع مسرح القرون الوسطى فى أوروبا ، وربما خصص فيه مكان لتمثيليات «الأسرار» الدينية الأصل فى الهند وفارس والتبت ، تلك المسرحيات البالغة الأهمية . على أننا فى هذا الكتاب قد اتبعنا مسلكاً محدداً ، فهو يبدأ بإسخيلوس (١) وينتهى بأنوى (٢) ومعنى هذا أن جلّ اهتمامنا منصرف إلى

الدراما الغربية ولا يعني بأنواع الدراما الأخرى إلا بقدر نصيبها فى تطور الأنواع الغربية . وهكذا نجد أن المسرح الشرقى من هذا الكتاب لا يذكر فى العصور الوسطى بل فى العصر الحديث ، وحين بدأت التقاليد الشرقية تحظى بالتقدير وتعتبر جديرة بالمحاكاة .

ولا مراء فى أن كتاباً من هذا النوع قد صادفته صعاب لغوية كثيرة خطيرة . ولقد عوّلت بقدر الإمكان على قراءة المسرحيات بلغتها الأصلية أو مشاهدتها حين سنحت الفرصة لذلك ، ولكنى لم أستطع ذلك إلا فى مسرحيات نحو ستة أقطار ، ومعنى هذا أنى استعنت بالترجمات ، ومن حسن الطالع أنه توجد مكتبة واسعة نوعاً من المسرحيات التى ترجمها إلى الإنجليزية بريطانيون وأمريكيون . ولكن هذه المصادر الكثيرة ثبت عدم كفايتها فى بعض الأحيان ، لهذا لجأت إلى ترجمات فرنسية و إيطالية وألمانية . ومن ذلك أنى قرأت باللغة الإيطالية مسرحية هنغارية لها بعض الأهمية ، وقرأت بالألمانية مسرحية تشيكية . وقرأت بالفرنسية مسرحية بلغارية ، إذ يبدو لى أن هذه المسرحيات لم تترجم إلى الإنجليزية ، و إنى أدرك تمام الإدراك أن المسرحيات المترجمة إلى لغة أخرى ، أو المترجمة عن ترجمة ، تفقد لامحالة كثيراً من نكهة المسرحية الأصلية ، لا سيما إذا كان المؤلف شاعراً . لكنى حاولت بقدر الإمكان أن أدخل فى حسابى ذلك النقص الذى لا مفر منه .

وقررت بعد تدبر ألا أضيف إلى مادة الكتاب فهرساً بأسماء الكتب التى وردت إليها الإشارة فى هذا المجلد ، وكان من أسباب هذا القرار كثرة ما نشر فى السنوات الأخيرة من قوائم تحوى هذه الكتب وسهولة الحصول على تلك

القوائم ، ومن أسبابه أيضاً أنى قدرت أن أية قائمة بالكتب الإنجليزية وحدها ستكون ناقصة من غير شك لتشعب الآداب المسرحية التى تناولها الكتاب ، بحيث تكون القوائم الوافية بالغة الطول ، مشتملة على عشرات الأسماء بلغات أجنبية ، وإذا شاء أى قارىء أن يخص بعنايته عصراً يختاره من عصور التطور المسرحى ، أو قطراً واحداً من الأقطار فى هذا التطور ، فإنه لن يجد صعوبة فى الحصول على بيان بالكتب التى تعينه على الدرجة التى ينشدها .

وفى الوقت نفسه فإنى أؤكد أنى حرصت على الدقة التامة فيما أوردت من بيانات واقعية وعلى الأخص فى إيراد تواريخ المسرحيات ، ولم تكن هذه مهمة يسيرة بأية حال . فكثيراً ما وجد إختلاف وتضارب بين الدراسات النقدية ذاتها ، تلك الدراسات التى يوثق بها ويركن إليها ، بينما وجد فى بعض الأحيان أن الحصول على معلومات محققة أمر لا سبيل إليه وكل ما يمكن قوله أنى أدخر جهداً لجعل هذا المجلد أصح ما يمكن فى عرض البيانات الإحصائية وإن كان من الغفلة أن تظن العصمة من الخطأ بكتاب يتناول مثل هذا الميدان الواسع .

ولقد استعنت فى التعرف على الشواهد الشاردة بكثير من زملائى وأصدقائى بجامعة برمنجهام وغيرها من الجامعات البريطانية ، وجامعات الولايات المتحدة الأمريكية ، وجامعات القارة الأوروبية ، كذلك تفضل الملحقون الثقافيون بسفارات الإتحاد السوفييتى والنرويج فقدموا إلىّ مساعدات مشكورة وإنى أشعر شعوراً عميقاً بقيمة هذا العون وفضل مقدميه .

ولقد أعد بعض المقتطفات المسرحية خاصة لهذا الكتاب ، ولكن الكثير منها نقل من ترجمات سبق نشرها . وإنى أتقدم بالشكر لدور النشر التى سمحت لى بنقل مقتطفات من الترجمات ، أو من الكتب الأصلية التى كان مؤلفوها من الإنجليز والأمريكيين .

الفصل الأول

أول كاتب للمسرحية : إسخيلوس

يمكن القول بأن المسرح قد بدأ حوالى سنة ٤٩٠ ق . م . حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا وهى « الضارعات » . لإسخيلوس أمام نظارة من المواطنين الأثينيين .

ولعل التسلية المسرحية كانت موجودة قبل ذلك بمئات السنين ، وغالب الظن أن إسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير فى موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين ، الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة فى مصر القديمة . ومن المقطوع به أن إسخيلوس لم يخترع المأساة اختراعاً ، وإنما تناول بالتنقيح تقاليد يونانية نامية ، نمت وترعرت بالتدريج ، إلى أن أثمرت المسرح كما نعرفه . لكننا فى كل هذه الميادين نضرب على غير هدى ، ولا نزيد على أن نحزر ما قد يكون حولنا .

إننا لا نستطيع فى حدسنا أن نستبين غير صورة باهتة لرقصات المحاكاة فى مجتمعات ما قبل التاريخ ، فنحن لا نعلم هل كان رواة القصص والبهلوانات والمغنون من هذه القبائل يمزجون المادة المسرحية ببضاعتهم

الخاصة أو لم يكونوا يفعلون . ومهما يكن ظننا بأن الرقصات قد اتخذت صورة أقرب إلى المظهر المسرحى ، وأن المسامرين الشعبيين قد أسهموا فى بناء الفن المسرحى فيما بعد ، فليس فى حوزتنا أى شاهد يسمو بهذه الظنون إلى مرتبة اليقين .

ولقد منحتنا مصر شيئاً يزيد قليلاً عما منحتنا عصور ما قبل التاريخ . لكننا على وفرة معلوماتنا عن تلك الإمبراطورية القديمة لا نكاد نعلم عن مسرحها أكثر مما نعرف عن المسرح قبل التاريخ .

فنحن نعلم أن هناك تمثيلية دينية كانت تمثل فى إبيدوس فى الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد تخليداً لذكرى موت أوزيريس . وكانت تروى على ما يظهر كيف مزِّقت أوصاله إلى أن جمعتها إيزيس أخته وزوجته ، ولكن لا يوجد نص للمسرحية ، ولا يمكن جمع حوادثها إلا عن طريق الظن ، استناداً إلى ما رواه إيخرنوفرت الذى أعاد صوغ مواد قديمة لتمثل أمام سيزوستريس الثالث (١٨٨٧ ـ ١٨٤٩ ق.م) ولكننا لا نستطيع فى إطمئنان أن نعد تلك المواد القديمة ـ حتى بعد إعادة صوغها ـ عرضاً مسرحياً حقاً . . أو مجرد توسع فى عرض الطقوس الدينية . وإذا كنا فى شك من تمثيلية إبيدوس فإننا أكثر تشككاً « فى نصوص الأهرام »، وما يدعى بدراما منف . ولقد كانت هذه الدراما نوعاً من التمرينات المسرحية ، لكن لا يكاد أن يوجد على ذلك شاهد مادى ملموس ، بحيث يتحتم علينا آسفين أن نترك مسرحيات الطقوس هذه جانباً ، ولعل الكشف عنها أمر يشوق المتخصص ، لكنها يجب أن تترك للمتخصص دون سواه .

فإذا انتقلنا إلى بلاد اليونان وجدنا شواهد أجدر بالإطمئنان والثقة

فمآسى إسخيلوس وخلفائه قد انبثقت من الديثرامبوس[1] dithyramb الذى كان تمجيداً لديونيسيوس Dionysos ، ومع أن الطريق قد يكون هنا أوضح فإن المعلومات اليقينية لم تزل تعوزنا ، فلا يسعنا إلا تلمس الطريق المرجح الذى سلكه التطور عن طريق الحدس والتخمين . وغالب الظن أن الديثرامبوس كان فى أول الآمر ينشد ارتجالاً ، فكانت الكلمات والموسيقى جميعاً من وحى النشوة التى يبتعثها الإحتفال . ولابد كذلك أن الديثرامبوس كان كله أو جلّه قصصياً سردياً فى صورته ، فكان يسرد أسطورة تتعلق بالإله . ثم حدثت تغيرات تدرجية . ففى أيام آريون الميثمنىAryon of Methymna (بين القرنين السابع والسادس ق . م) كان أفراد من الشعراء ينظمون الشعر للمحتفلين . كما انفصل رئيس الفرقة ـ الإكسارك ـ من فرقته فأدى هذا إلى إمكان قيام التمثيل الصحيح ، أو قل إلى تحويل السرد إلى تمثيل مباشر .

ثم أتت الخطوة الحاسمة الحقّة التى تعزى عادة إلى تسبيس Thespis (القرن السادس ق . م) حين أضيف ممثل آخر غير الإكسارك . كما أن استخدام الأقنعة مكّن الممثل الواحد من أن يقوم بأدوار أشخاص عديدين خلال التمثيل ، الامر الذى فتح للمسرح أبواب موضوعات كثيرة معقدة . وإن الطريق لقصير من تسبيس إلى إسخيلوس ، ويبدو أن هذا المؤلف

---

(١) كان الديثرامبوس هو أول نوع من أنواع الشعر الغنائى الذى كان ينظمه الشعراء وينشدونه فى مهرجانات ديونيسيوس ، وكان هذا الشعر ينشد فى مبدىء الأمر بمصاحبة الناس ، وكان يتخذ موضوعه من أسطورة الإله ، فيتحدث الشاعر عن ميلاده ويعرض لتفاصيل حياته ، ويصف الأخطار التى تحيط به . وكان يضم إليه مجموعة من الناس يضجون ببعض الأبيات التى تمتلىء بالحزن والأنين ، يرددونها أثناء إنشاده المقطوعة وكانت هذه المجموعة تعرف بالجوقة وكانوا يرتدون فى حفلات ديونيسوس جلود الماعز ليظهروا بمظهر أتباع الإله (المترجم) .

والممثل بعد أن عرض مسرحياته فى موطنه إيكاريا قد نقل ميدان نشاطه إلى أثينا حوالى سنة ٥٦٠ ق . م . وليس لدينا ما يثبت صحة هذا التاريخ . لكن الشواهد الباقية لدينا توحى بأن ثسبيس قد أخذ منذ هذا التاريخ يمثل مؤلفاته المسرحية فى المدينة .

ومن المؤكد أن إحدى مآسى ثسبيس قد نالت الجائزة فى الموسم المسرحى الأول الذى أقامه بيزستراتوس سنة ٥٣٤ ق . م .

وكان لنشاطه الذى شحذته حماسة مباريات المواسم أثر سريع فقد سار على أثره مسرحيون آخرون منهم كويريلوس Choirilos ذلك المسرحى المكثر الذى ينسب إليه نحو مائة مسرحية وست ، والذى يقال أنه أدخل تحسيناً على الأقنعة التى استحدثها ثسبيس ، كذلك ظهر براتناس Pratinas الذى تخصص فى المسرحيات الساتيرية Satiric Drama [1] ، وكذلك فرينيكوس Phrynichos مبتكر الأقنعة النسوية ، وقد أحرز شهرة فى أيامه لكنه كان أقل حظاً من إسخيلوس ، إذ لم يبق له الآن أثر واحد .

ولامراء أن هؤلاء الرجال قد كتبوا مسرحيات تشبه فى صورتها الآثار الباقية للمسرحيين الأخر . ولكن لافائدة من أن نولى آثارهم اهتماماً حين نحاول رؤية تاريخ المسرح من حيث هو كل ، إذ ليس لدينا ما يعيننا فى هذا السبيل

---

(١) المسرحية الساتيرية مسرحية مؤلفة من قسمين : أحدهما له طابع المأساة والثانى له طابع المهزلة وتتكون الفرقة فيها من الساتيروس أبناء سيلينوس الذى شغل مذ أقبل إلى بلاد اليونان بإطعام ديونيسيوس إله الخمر - وهؤلاء الساتيروس أنصاف آلهة تشبه أرجلهم أرجل الماعز ، ولهم قرون صغيرة وآذان مدببة ، وكانوا يسكنون الغابات ويتعقبون (النتف) (السندباد) هن أنصاف آلهات صغيرات جميلات لينالوا منهن مأربهم . (المترجم) .

غير إشارات مبعثرة . وقليل من الأخبار التاريخية ، وحفنة من أوراق هى كل ما بقى لنا مما كتبوه . إننا نرى بصيصاً خافتاً من نور وسط دياجير الظلام، وأشباحاً باهتة تأخذ فى الظهور ، ولكننا لا نجتلى مشرق الشمس حتى نبلغ إسخيلوس .

أول مسرحية

« الضارعات »

نحن الآن فى مطلع الشمس . وقد اجتمع حشد من أهل أثينا على سفح التل العارى بأسفل الأكروبوليس ، يقف بعضهم ويجلس بعضهم القرفصاء بين الصخور ، ويجلس البعض على مقاعد خشبية خشنة الصنع . وتحتهم يمتد التل فى هضبة صغيرة . وقد رسمت على تلك الهضبة دائرة كبيرة ، فى وسطها مذبح ، وعلى مقربة نتبين من خلال الضوء الخافت رسوماً لأحد المعابد .

نرى الجمهور ـ متطلعاً متلهفاً ـ وإن كان مكدود الجسم . فلقد سبقت الإحتفال أيام وليال مثيرة . كانت كلها تبدأ بموكب وقور ، يحمل أثناءه تمثال ديونيسيوس من معبده نحو الأكاديمية الواقعة فى الطريق إلى اليتروس وبعد أن يوضع تمثال الآله حيث يرى الآن بجانب الدائرة الواسعة للجوقة ، يعود الموكب فى صخب على ضوء المشاعل .

وهكذا نرى تضحية وطقوساً . ونسمع أنغام المزمار وترتيل الأناشيد والضحك الماجن فى جو من التحرر والتعبد .

والآن قد اجتمع الجمهور مرة ثانية فى هذا الفجر متلهفاً على رؤية المشاهد التى تعرض أمامه تمجيداً لديونيسيوس .

ويسود الصمت فجأة حين تصدر عن المزمار نغمات صافية كأنها نغمات البلبل تنبعث من النور الخافت فى أسفل ، ثم نستطيع أن نرى فى غير وضوح مجموعة من خمسين شخصاً مرتدين أردية بيضاء ذات وَشْيٍ غريب ، وهم يتحركون نحو الدائرة ليلتفوا بالمذبح . وبينهم رجل واحد ارتدى أفخر الثياب ، حذاؤه عالى الكعب ، وهو يتقنع بقناع وقور يرتفع من حول صدغيه فيما يشبه ، التاج ، ويسود الصمت لحظة ثم تبدأ ترانيم الجوقة :

زوس ! يا إله المتوسلين وحارسهم !

نظرة حانية إلى اللاتى تتطلعن .

إلى عونك بعد إذ شردتهن الرياح وجرفتهن المياه .

عبر الرمال الثائرة المتقلبة وحملتهن من حيث يصب النيل ماءه فى الموج .

من ملتقى أرض الله الخضراء بصحراء سوريا .

إننا منفيات وإن لم يصدر .

أمر بنفينا ، فلسنا قتلة .

لكن لما أصدر إيجيبتوس أمره .

بأن يتزوج أبناؤه بنات أخيه .

فررنا من الأغلال المقوتة مذعورات .

من زواج اليد لا القلب ،

دون أن نحتمل زيجة قريب !

بهذا كان يترنم قسم من الجوقة ، والآن يواصل الإنشاد قسم آخر :

ودناوس هادينا وسيدنا ،

أخو الملك ، قد استخار الحظوظ بالنرد .

فاختار أهون الضررين .

وأمرنا بالفرار معه .

غير عابىء باشتداد الريح أو اصطخاب الموج ،

وأسرعنا على وجه الماء ،

حتى ألقينا مراسينا على شواطىء آرجوس .

في هذا الذى أوردنا ما يكفى للسماح لجمهور النظارة من أهل أثينا الذين امتلأت عقولهم بأساطير بلادهم ، بأن يعرفوا أن الرجل القوى فى دائرة الجوقة هو دناوس . وأن الخمسين امرأة فى الجوقة هن بناته . وكل النظارة يعرفون مصائرهم بوجه عام . كان دناوس أخا إيجيبتوس ، وهما أميران ولدا للإله (زوس) والفتاة (يو) المعذبة . ولقد عرض أبناء إيجيبتوس الخمسون الزواج من بنات دناوس ثم هددوهن باستخدام العنف ففزعت الفتيات وأبحرن فى سفينة مع أبيهن للبحث عن الموطن الأصلى ليو ، وهو آرجوس ، وطلبن حماية ملكها بلاسجوس .

النظارة إذن يعرفون الحوادث السابقة على المشهد الذى يوشك أن يعرض أمامهم . بل ويعرفون سير الحوادث فى المشاهد التالية . فهم لا يلتمسون نشوة الجديد فى القصة . وهذه المعرفة بالحوادث تمكنهم من أن يخلصوا

قلوبهم كلها للإصغاء إلى كلمات الشاعر وتقدير مهارته فى علاج ذلك الموضوع الأزلى .

وخلال مقطوعات غنائية وجواباتها تواصل الجوقة غناءها فى ترانيمها المرهفة ، وهى تقرن المقطوعات بحركة رقص معقدة ، وبعد أن تهدأ الأصوات والأجسام ، تجتمع الفتيات قرب المذبح ، بينما دناوس ـ وقد ترك وحده عند حافة الدائرة ـ يوصيهن بالحذر ، وبالإنتظار حتى يصل ملك آرجوس وجنوده .

أعبدن هذا المذبح المكرس .

لآلهة كثيرة تجمعت فى إله كبير.

ثم اقتعدن الأرض المقدسة كسرب من اليمام الهارب ،

لا تفزعه صقور أجنبية ، وإنما هو قريب لا يرعى ذمة للقربى ،

بغيض ، فإذا استخفه الحب كان بغضه أفدح ،

فاحترسن ، وانسحبن من هنا .

تنجون من شره .

وعندئذ يصمت الممثل الذى يؤدى دور دناوس ، بينما يأخذ دوره الهام ممثل آخر يضع قناعاً ملكياً ويعلن فى حديثه إلى الجوقة أنه بلاسجوس ، ويلعق على الأردية الشرقية العجيبة التى تلبسها الجوقة ، ويسألهن عن سبب مجيئهن إلى أرض آرجوس .

فيرهف النظارة آذانهم لأننا وصلنا إلى مشهد فيه حرج . كيف تدافع

الفتيات عن أنفسهن ؟ ماذا يقول ملك آرجوس ؟ وسرعان ما يأتى الجواب على السؤال الأول إذ يقول له رئيس الجوقة :

سأجيب فى إيجاز ووضوح : نحن ننحدر من أهل آرجوس . فيقف بلاسجوس وقد استولت عليه الدهشة . إذ أبى أن يصدق أن فتيات يلبسن هذا اللباس العجيب ينتسبن إلى بلاده . لكنه حين يأخذ رئيس الجوقة فى رواية قصة (يو) وما صار من أمر بناتها يقتنع تدريجيًا . وعندئذ تنفجر الجوقة فى لحن صاخب تلتمس به الحماية والعدل . وخلال الهواء الصافى ، وفى ضوء الصباح البراق ، تأتى الكلمات التالية فى ترنيمة إلى الجمهور الذى يجلس إلى أعلى :

إلهة العدل ، ابنة زوس العادل .

إلهة العدل ، يا ملكة الضارعات ، نظرة من عليائك .

ألا تلحق محنتنا أى أذى بمدينتك .

تلك كلمة ، تأتى حتى من الشباب ، فضلاً عن الشيوخ والحكماء .

إذا أنت أجرت الضارعات .

كان لك ثواب السماء ،

ما بقى للحسنة ثواب عند الله .

هذه ضراعة الفتيات : فما جواب بلاسجوس ؟ إن جوابه يأتى فى مثل هذا الإيجاز والبساطة .

إنكن لا تضرعن إلى ساحتى الخاصة .

فإذا نزلت بالبلاد محنة

فإنها لا تزول إلا بالعمل المشترك بين أبنائها .

لذا فلن أتعهد بشىء ، ولن أعد بشىء .

حتى أشاور شعبى .

وحين يسمع النظارة ذلك يعلو حماسهم لأنهم ينتمون إلى نظام ديموقراطى ، ويفخرون بأن أمرهم شورى بينهم ، وأن أقدارهم لا تتحكم فيها إرادة طاغية ، وما آرجوس القديمة هذه التى يحكمها بلاسجوس إلا مثل لأرض أثينا ، وهكذا صارت الخرافة القديمة قريبة إلى أرواحهم .

ويخرج ملك آرجوس ، بينما يتردد فى مسمعه تهديد الفتيات بأنهن سينتحرن إذا لم يدركهن بغوثه . وفى تلك الأثناء تواصل الجوقة ترنيمة إلى زوس .

ولا تستغرق المقطوعات وجوابها غير زمن قصير ، غير أن الأغنية حينما تتردد فإن أخيلة النظارة تحلّق مع بلاسجوس فى المهمة التى شخص إليها ، وتصوره وقد عقد مجلسه من المواطنين الأحرار ، ويرتسم فيها ذلك المشهد الذى عرضت فيه القضية ونوقشت ، فلا يأخذ النظارة عجب ولا يصدمهم شىء حين يرون داناوس يعود ، ويسمعونه يعلن حكمه ، إن الوقت هنا اختزل اختزالا فى هذا العرض لأحداث الماضى على نحو يسرف فى إلتزام التقاليد ، لقد أجمع أهل آرجوس على رأى أعلنوه ،

فما سمعوا صوت قلبى العجوز حتى هللوا تهليل الشباب .

لقد طربت السماء نفسها حين ارتفعت فى الفضاء .

أيدى المجتمعين اليمنى وهم يرددون القسم :

سيقمن الفتيات أحراراً فى تلك البلاد .

غير مفزعات ولا مثقلات بخطر الموت .

ولن تستطيع أيدى أهل بلادهن ، ولا أيدى أجنبى .

أن تختطفهن من هنا .

فما أسرع ما تنطلق الجوقة بترنيمة حماسية حمداً للآلهة ، على أن هذا لا يكاد ينتهى حتى يطّل دناوس على سفح التل ناحية البحر البعيد إلى أسفل فيصيح قائلاً : إنه يتبين هناك سفينة مطاردى الفتيات . فيترك دناوس المسرح بينما تتجمع الفتيات محزونات حول المذبح ، يبكين فى خوف :

يا أرض التل والوادى ، أيتها الأرض المقدسة .

ماذا سينزل بنا ؟ أين المفر ؟

أمن أرض أراجوس هذه نفر إلى جحر مظلم من جحور الأرض .

ذلك لأن أهل إيجيبتوس قوم قساة ، قد أستعرت فى قلوبهم نيران الجشع والحقد ، فهم ينبحون كالكلاب التى تنشد الفريسة ، وقد اجتاحت نفوسهم نزوات الرغبة .

ولا تمضى لحظة حتى يدخل شخص جديد ، هو رسول إيجيبتوس فيحاول فى خشونة أن يطرد الفتيات من المذبح ، فتمزق صرخاتهن الفضاء ويسود الهرج وتغشى الكآبة . ثم سرعان ما يظهر بلاسجوس يحمل إليهن الأمل :

أعلم أنه إذا استطاع الإقناع من غير تحرش

أن يغير رأى أولئك العذارى ، كان لك

بموافقتهن الحرة ، أن تأخذهن معك من هنا .

لكن المدينة قد هتفت برأى موّحد

أن لن تخرج الفتيات من هنا عنوة .

وتلك الكلمة قد سجلت وثبّتت بالمسامير المحكمة ، فهى إذن نافذة المفعول :

لم تكتب بالشمع الذى تمحى سطوره .

ولم تسطر على ورق يختم ثم يودع إيداعاً

إذن فقد سعت ألسنتنا الحرة تعبر عن إرادتها :

فاخرج من حضرتنا ولا تتلبث .

وعند ذلك ينسحب الرسول منذراً بالحرب فتعبر الجوقة عن سرورها الغامر فى أغنية حماسية تمجد آرجوس ، وأرض أثينا .

امضى وصلّ للمبارك ، لآلهة المدينة القاطنين .

حول إيرازينوس ، لإندفاق المد الأزلى .

وهكذا تتردد أغنية الطرب للنصر ولا تلبث أن تلحق بها أخرى .

ترنمن أيتها العذارى ، حتى يرتفع مجد بلاسجوس ،

ولن نعود إلى تمجيد الشواطىء التى ينساب عندها النيل فى المحيط .

وهكذا تنتهى مسرحية « الضارعات » لإسخيلوس ، وهى أقدم مسرحية نعرفها .

ولكن النظارة لا ينصرفون ، وتأتى لحظة قلقة من الصمت ، وسرعان مايستولى على النظارة ترقب وصمت ، ثم يعود صوت المزمار ، يعزف لحناً جديداً ، آتياً من أسفل ، فتعود فتيات الجوقة إلى الدائرة وتبدأ مسرحية جديدة .

لقد فقدت هذه المسرحية الثانية ، لكن يسهل ضم أشتات موضوعها . وهى تعرض اغتصاب أبناء إيجيبتوس لبنات دناوس ، بل ولا تنتهى المسرحية بذلك فالمسرحية الثانية تتبعها ثالثة ، تنبىء بما سيؤول إليه مصير بنات دناوس ، فنرى كيف أن العذارى جميعاً قتلن أزواجهن المكروهين ولم تشذ منهن إلا واحدة ، هى هيبرمنسترا Hypermnestra التى تنكص عن تلك الفعلة لحب جديد نما عندها للنسكيوس Lynceus ولا تنتهى الحركة المسرحية إلا عندئذ .

وهكذا صارت « الضارعات» فى نظر أولئك المجتمعين على سفح التل قرب مدينة أثينا ، مسرحية كاملة من جهة ، ومن أخرى جزءاً من ثالوث ، أى مجرد فصل واحد فى وحدة أكبر ، على ما فى ذلك من تناقض عجيب .

التقاليد المسرحية عند الإغريق

لاتعد الضارعات أعظم مسرحيات إسخيلوس ، وإنما يرجع المكان الذى تحتله إلى أنها أول مسرحية باقية قدمها لنا تاريخ المسرح ، وإلى أنها تمثل تمثيلاً حسناً ذلك المسرح الذى ورثه إسخيلوس عن ثسبيس ومن أتوا من بعده مباشرة .

ولا نستطيع القول بوجود دار للتمثيل بالمعنى الصحيح فى ذاك الوقت إذ لم يكن للنظارة مكان معد لهم ، وكان الممثلون جميعاً يتحركون داخل الدائرة الأفقية للجوقة . وكان المنظر الخلفى هو السماء المكشوفة ، والفضاء الجميل الممتد وراء التل ، وكانت الدراما شبيهة بمصدر نشأتها وهو الديثرامبوس ، فالحركة فى أضيق نطاق ، والجوقة المؤلفة من بنات دناوس كأنها مجموعة تمثيلية . أما التمثيل الفردى Individual Portraiture فلم يكن موجوداً . ولا مراء فى أن (الضارعات) مسرحية ، وليست جزءاً من الطقوس الدينية ، لكنها مسرحية بالغة فى السذاجة .

على أن التقاليد الرئيسية للمسرح اليونانى قد أرسى أساسها . وما أسرع ما ظهر إلى الوجود مبنى المسرح ، وكان تصميمه يتيح للممثلين فرصة لتغيير

الأقنعة والملابس لتزويدهم ببناء خلفى للمسرح ، ولكن حتى مع عدم وجود ذلك فقد كانت ظروف تمثيل الضارعات من الخصائص المميزة لسيرة المسرح اليونانى كلها ، ولم يكن هذا المسرح فى أى وقت أكثر من مجموعة أجزاء ، فمكان النظارة ظل منفصلاً عن الأوركسترا ، وظل مكان الأوركسترا منفصلاً عن المسرح . وظل الجزء الأوسط مسطحاً دائرياً كاملاً كبيراً مخصصا للجوقة . ولقد نشأ التمثيل أصلاً من الجوقة ، وظل مع الجوقة ، وإن لبث معها مكرهاً إلى حد ما ، إلى أن اختفت آخر الأمر روح المأساة اختفاءً كاملاً .

لقد كان مسرح الضارعات على سفح التل مسرح مواسم ، تعرض فيه التمثيليات التى يقدمها فى مباريات مؤلفون ممثلون يدربون ممثليهم ، أما نفقات الإنتاج فينهض بها أحد المواطنين الأغنياء ، وكان يقدمها مسروراً باعتباره يؤدى قرباناً دينياً ، أو ينهض بواجب عام . وقد تقرر نظام تعيين المحكمين بالقرعة ، وحدد تاريخًا للموسمين المسرحيين الأثينيين الكبيرين : موسم ديونيسيوس Dionysos فى الربيع (مارس) واللينيا Lenaea فى الشتاء (يناير) وكان زى الممثلين هو الذى قدّر له أن يستمر طيلة تمثيل المأساة اليونانية، وكان لباسهم فى الواقع من ابتكار إسخيلوس نفسه ، وقد احتذى حذو الصور التقليدية العتيقة فأدخل فى المسرح الرداء طويل الكمين، وإن كان أفخر وشياً من ملبس الأثينى المعاصر ، كما أدخل الإنتفاع بالزينة البربرية كلما سنحت الفرصة : ففى الضارعات مثلاً يدرك بلاسجوس فى الحال أن الخمسين فتاة اللائى تتكون منهن الفرقة قد أتين من بلاد غريبة بعيدة. ولنا أن نظن أن الوشى المصرى ظهر فى الثياب الجوخ الفضفاضة ، والمسرح كذلك مدين لإسخيلوس بإستخدام الأحذية عالية

الكعب ، وكان يزيد من طول الممثلين ، الأمر الذى يمنح الملك البطل مظهراً أكثر جلالاً وتأثيراً من رفاقه ، ولابد أنه كان يؤدى إلى تمييز الشخصيات الرئيسية ظاهرة الجلال ، والوقار والعظمة فى سكونهم وحركاتهم عن الأشخاص الواطئة الكعب فى الجوقة . وكذلك عزز المظهر الوقور الرفيع بإستخدام طريقة لإعداد الشعر كان يقال لها الأنكوس Onkos وفيها كانت الضفائر الطويلة تلف فوق قمة الرأس . وكان هذا التاج من الشعر يبالغ فيه فى الأقنعة التى تتخذ فى المأساة ، فكان يزيد من طول الممثل . ويبدو عموماً أن هدف إسخيلوس من استخدام اللباس المسرحى الجليل والكعب العالى والأقنعة الكبيرة ، مع تصفيفة الأنكوس كان إضفاء النبالة والروعة والجلال على الأبطال .

وكانت الضارعات فى أصلها جزءاً من ثالوث ، ويجب أن نذكر أنه منذ زمن إسخيلوس - على الأقل - لم يكن يسمح للشعراء الذين يشتركون فى مباريات المواسم أن يقدموا مسرحية واحدة ، بل أربع مسرحيات ، أى رباعى ، تتكون من ثلاث مآسٍ (ثالوث) ومسرحية ساتيرية . وكانت الطريقة العادية لإسخيلوس هى استخدام الثالوث لعرض قصة مسرحية - مثل قصة بنات دناوس - التى يستغرق تمثيلها وقتاً طويلاً ، ومن الوجهة النظرية كان لكل مسرحية مفردة حركة خيالية تقابل فترة العرض ، ويبدو أن وجود الجوقة من أول العرض إلى آخره قد جعل ذلك أمراً حتمياً . على أنه من الناحية العملية يمكن استخدام وسيلتين للتغلب على القيود القاسية التى فرضت على هذا النحو ، فاستخدام الثالوث مكّن إسخيلوس من أن يعرض بنات دناوس فى آرجوس - وأن يعرضهن بعد شهور - فى مشهد موتهن الأخير . وكانت فترة من الوقت تمر بين أجزاء الثالوث كما ترى الآن بين فصول المسرحية الحديثة ، وفضلاً عن هذه الوسيلة تمت وسيلة أخرى تتمثل

فى الضارعات أيضاً ، فمسرحيات إسخيلوس تمثيليات شعرية غير محددة بالقيود التافهة التى تحد المسرح الواقعى . لذلك يمكن نسيان الواقع فى سهولة حين نفكر فى الخيال . ولم يكن النظارة يتعبون أو ترهق مخيلتهم حين يفترض أثناء ترنم الجوقة ببعض الأشعار أن بلاسجوس الملك قد سافر عائداً إلى قصره ، وقد جمع مجلسه وشرح المشكلة التى تواجهه ، وتلقى جواب المجلس ، ثم سافر عائداً إلى شاطىء البحر . إنه الوقت المثالى لا الوقت الواقعى هو ما يحكم مسرح المأساة اليونانى .

أما الجزء الرابع من الرباعية فهو مسرحية ساتيرية : وهو نوع خاص من المسرحيات ، اختص به المسرح الإغريقى الذى لا نعرف عنه غير القليل . ولم يصلنا غير مسرحية كاملة من هذا النوع هى السيكلوب Cyclops ليوربيدس ويظن أنها مثلت عام ٤١٠ ق . م لكن كشف منذ عهد قريب من مسرحية إكنويتى Ichneutae « متعقبو الأثر » لسوفوكليس (حوالى عام ٤٦٠ ق . م) فى صورة غير كاملة . من هذا ومن بعض الرسوم على الأصص يبدو أن المسرحية التى من هذا النوع هى تمثيلية تكون فيها جوقة من الساتيروس يلبسون خرقاً من الجلد ، تتصل بها ذيول من وسطها ، ويقودهم أبوهم سلينوس Silenus نفسه . ولابد أن الموضوعات كانت قصص مغامرات تتضمن قدراً لا بأس به من المرح وتنتهى نهاية سعيدة . وتروى لنا السيكلوب Cyclops كيف يتغلب أدويسيوس (أوليس) بحيلته على العملاق ذى العين الواحدة الذى كان يحاول تحطيمه . وكانت « متعقبو الأثر » أول مسرحية بوليسية سجلها التاريخ إذ يقوم فيها أفراد الجوقة بالبحث عن ماشية آبولو المسروقة ، ويجدون أن سارقها هو هرمس ، ولكن نظراً لقلة ما بقى من مسرحيات هذا النوع ولإعتمادها على عبادة (ديونيسيوس ملك الأحراش) تلك العبادة القديمة التى عفا عليها النسيان ، فلا بأس

من أن نمر بها سريعاً ، ومع ذلك فإننا فى أية محاولة لجمع شتات ظروف التمثيل فى المواسم الأثينية يجب علينا ألا نغفل تلك العروض الساتيرية . فلقد كانت جزءاً مما قدمه شعراء المأساة .

وكانت الجوقة كما تبين من مسرحية الضارعات هى جوهر المأساة ففى هذه المسرحية كان عدد الممثلات خمسين ، وكان هذا هو العدد المقرر لجوقة الديثرامبوس أيضاً ، ويبدو أنه كان عدد الجوقة التقليدية حين ظهرت المأساة، ولكن سرعان ما أدخلت عليها تعديلات ، ولعل هذا يرجع إلى صعوبة تدريب الممثلين على النغمات المعقدة والرقصات المركبة التى تتطلبها الأجزاء الأربعة من المسرحية . لهذا أقدم إسخيلوس على تقسيم الخمسين ممثلاً إلى أربع مجموعات تتكون كل منها من اثنى عشر شخصاً ، وظل عدد أفراد الجوقة اثنى عشر شخصاً حتى أقدم سوفوكليس على زيادة العدد إلى خمسة عشر ، وإذا كان تخفيض عدد أفراد الجوقة إلى اثنى عشر راجعاً إلى اعتبارات عملية ، فالمعتقد أن زيادة العدد إلى خمسة عشر راجعة إلى أسباب تعود إلى الجمال والتنسيق . ولما كانت الجوقة تنقسم دائماً إلى أجزاء ، ولها قائد عام ، وقادة للأجزاء المنفصلة ، فقد كان وجود خمسة عشر ممثلاً يسمح بدخول ثلاثة خطوط من أعضاء الجوقة تتكون كل منها من خمسة أشخاص، كما يسمح لقائد الجوقة بأن ينفصل فى الوقت المناسب عن تابعيه، فيبقى أعضاء الجوقة فريقين متوازنين يتألف كل منهما من سبعة أشخاص .

ومن الحكمة أن نركز عنايتنا حين نقرأ المسرحية الأغريقية : ذلك بأن ما أدخل على عمل المسرحية من تعديلات يعد تسجيلاً لتطور فكرة المأساة منذ بدايتها على يد إسخيلوس حتى نهايتها عند يوربيدس . ولقد لاحظنا فى

الضارعات أن الجوقة تقوم فعلاً بالدور الأساسى : وهذه هى الصورة البدائية الأولى حين كانت المسرحية تتخلص بصعوبة من الديثرامبوس . ولقد ألفت مسرحيات متفرقة على هذا الغرار بعد هذا التاريخ بكثير ، لكن يمكن القول عموماً بأن تاريخ المسرح الإغريقى يكشف عن انتقاص تدريجى لإشتراك الجوقة فى التمثيل الفعلى . إنها لا تختفى اختفاء تاماً ، فإن ما أبداه إسخيلوس ظل حتى النهاية . ولكنها أخذت بالتدريج تتخلى عن الدور الرئيسى الذى كانت تقوم به فى أقدم العصور .

وفى فجر التاريخ المسرحى استخلص (ثسبيس) المسرحية من الديثرامبوس بأن وضع ممثلاً واحداً فى مواجهة الجوقة وقائدها . ولكننا حين نشير إلى الممثل الواحد يجب ألا يغيب عنا أمران : أولهما أنه بإستخدام الأقنعة والملابس المختلفة يستطيع ممثل واحد فى خلال مسرحية واحدة أن يقوم بتمثيل أدوار مختلفة ، وثانيهما أن الإشارة إلى الممثل الواحد لا تتضمن أن المسرحية الإغريقية من بدايتها حتى نهايتها لم تستخدم أشخاصاً آخرين صامتين ، فنحن إذا حاولنا أن نجمع فى خيالنا طرق إخراج هذه المسرحيات كان علينا أن نتصور ملكاً مثل (بلاسجوس) أو (مينيلاوس) أو (أجاممنون) يدخل المسرح تحرسه قوة وأتباع ، وأن الرسول فى الضارعات كان يصحبه كثير من المحاربين على أهبة الإستعداد للقبض على النساء الضارعات ، كذلك كان علينا أن نقبل ظهور أشخاص ذكرت أسماؤهم ، وكثيراً ما يكون لهم أهمية بالغة ، وهؤلاء يظهرون على المسرح فى أدوار صامتة ، وهم زائدون عن العدد المقرر للممثلين ، والإشارة إلى العدد المحدد للممثلين يذكرنا بأن الممثل الوحيد عند (ثسبيس) ما لبث أن أصبح له زملاء . وكما نتبين من الضارعات ، كان (إسخيلوس) متردداً جداً فى

إدخال ممثل ثان ، وبلغ من تردده أنه لو أدخل على مسرحياته أيسر تعديل لأمكن تمثيلها كلها بإستخدام ممثل واحد . فليس فيها غير مشهدين : مشهد حديث (دناوس) إلى (بلاسجوس) ومشهد مواجهة (بلاسجوس) للرسول . وهذان المشهدان هما اللذان يتطلبان ظهور اثنين من الممثلين على المسرح فى وقت واحد .

وظل (إسخيلوس) قانعاً بهذا الممثل الثانى حتى أدخل (سوفوكليس) معاصره الشاب شخصية متكلمة ثالثة ، غير أن هذا هو العدد الذى لم يتجاوزه المسرح الإغريقى ، بل أن (يوربيدس) الثائر لم يجرؤ على تجاوز هذا الحد وقبل الإلتجاء إلى حيل مسرحية مختلفة يغطى بها النتائج المترتبة على تحديد عدد الممثلين المتحدثين . ومن الأمثلة التى تبين ذلك مسرحية «أورستيس» Orestes فخلال المشاهد الأولى كان بيلاديز Pylades يظهر بوصفه الصديق التقليدى للبطل . أما فى ختام المسرحية فإن الكاتب كان بحاجة إلى أن يظهر على المسرح منلاوس Menelaus وأورستيس والإله أبوللو، ثلاثة ممثلين لكل منهم حديث يلقيه . وكان بالإضافة إلى ذلك بحاجة إلى إظهار فتاة هى هرميونى وكذلك بيلاديز ، ولم تكن هناك صعوبة فى ترك هرميونى صامتة ، وأما بشأن بيلاديز فقد نشأت مشكلة يسيرة : فإنه يقف صامتاً طوال المشهد ثم يلتفت إليه منلاوس ويوجه إليه هذا السؤال .

« وهل أنت أيضاً يا بيلاديز « شريك فى هذه الجريمة الدموية » ؟

فسرعان ما يتدخل أورستيس قائلاً : إن صمته يدل على ما وجه إليه ، لذا فلنكتف بذلك » .

وبعد ذلك رؤى له أن يترك المسرح فأعطاه أورستيس مبرراً لخروجه :

«هيا ، اشعلى القصر من أسفل يا إلكترا ، وأنت يا بيلاديز يا صديقى الصدوق أوقد الجدران من أعلاها » ولا يكاد الممثل الصامت يسمع هذا الأمر حتى ينسحب .

إن تقاليد من هذا النوع لابد أن تكون مفهومة كل الفهم إذا أردنا ـ أن نفهم المسرحية الإغريقية على وجهها الصحيح ، ومع ذلك فإننا برغم هذه التقاليد التى خلقها مسرح يخالف مسرحنا تمام المخالفة نشعر حتماً بالدهشة إزاء هذا التشابه بين المفهومات والوسائل المسرحية فى ذاك العهد ، وبين ما يجرى بعد نيف وألفى سنة . لقد كانت مهمة رجل المسرح فى جوهرها هى مهمته نفسها الآن . وإن وجود تقاليد مسرحية خاصة لا يوجد هوة سحيقة بين إسخيلوس وأونيل أو بين سوفوكليس وبرنارد شو .

المحارب القوى : « الفرس »

ولد (إسخيلوس) مؤلف « الضارعات » فى ألويزيس سنة ٣٢٥ ق . م . فى الوقت الذى كان فيه قمبيز ملك الفرس يقود جيوشه المظفرة إلى مصر ، وفى خلال نموه وبلوغه الصبا حدثت أحداث كبرى ، فإن القدر كان ينسج مستقبلاً مجيداً للمدينة التى تبنته ، تلك البلدة البحرية الصغيرة أثينا ، وإن كانت المقادير تبدو مظلمة بعض الوقت ، فقد أخذ شبح جيش الفرس يقترب حثيثاً ، وما كاد مسرحىُّ المستقبل يبلغ الثالثة عشر من عمره حتى كان « دارا » خليفة قمبيز قد اكتسح شبه جزيرة البلقان ، وحين بلغ عامه الخامس والثلاثين ، حين كانت الضارعات تمثل فى أثينا ، كان يقف إلى جوار أخيه وفرقة من مواطنيه فى ماراتون ، وهو سهل على الساحل الشرقى لأتيكا ، وهنا عاون على هزيمة جحافل الفرس الذين جاءوا لتدمير مدينته ،

وظل هذا الحادث فى ذاكرة الناس زمناً طويلاً ، وصارت قوة الشاعر وشدة مراسه فى هذه الموقعة أشبه بالأساطير . وحين هو شيخ فى التاسعة والستين ، ملقى على فراش الموت ، بعيداً عن دياره فى صقلية نظم شعرا لينقش على قبره ، فذكر الحادث فى عبارات جريئة كأنها من شعراً ملتون فقال : (هنا يرقد إسخيلوس) .

هنا يرقد إسخيلوس تحت تربة جيلا الخصيبة .

ضيفاً من أرض أثينا الحبيبة التى تعلق بها قلبه :

أما عن قوة مراس هذا الرجل من أبناء يوفوريون

فسلوا الفرس ذوى الغدائر .

الذين ولوا الأدبار من ماراتون .

كانت هذه هى الكلمات التى نقشت على قبره تحية له وتمجيداً .

على أن ماراتون لم تكن نهاية الصراع . فبعد عشر سنين وفى ترموبيل الممر الذى يوصل بين تساليا والجنوب ، كانت فرقة إسبرطية تحارب حرباً طويلة مملة مع الغزاة ، وغلبت أخيراً على أمرها بسبب تفوق الفرس العددى .

وسرعان ما اشتعلت الحرائق فى أثينا ، وكاد يمحى ذكرها ، لولا أن سفنها الصغيرة سبقت إلى الإلتحام بالبحرية الفارسية المتفوقة عند سلاميس وحطمت تلك القوة الشرقية المعتدية . ثم أعيد بناء أثينا ، وتحررت فى إنتاج فنها للعالم .

إذا ذكرنا هذه الأمور ، لم نعجب لما يظهر فى أعمال إسخيلوس من العظمة والقوة الخارقة التى تضفى على مسرحياته روح الروعة والجلال . إننا

نشعر أنه قريب من آلهة الأولمب فى بطولته الفذة وأفكاره . وتروى الأساطير أنه كان يوحى إليه من الإله ديونيسيوس . ومن المعروف أنه ولد وسط الأسرار الغامضة لمسقط رأسه « ألويزيس » تلك التى جعلت قوة الرجال أقرب إلى إلهة الأرض ديميتر . وفى مسرحياته يبدو الإنسان قريباً من الآلهة ، وتمشى الآلهة كما يمشى الناس ، وتتنفس أنسام النشوة والقوة .

لذلك ليس لنا أن ندهش من أنه فى مسرحيته التالية « الفرس » التى مثلت سنة ٤٧٢ ق . م أى بعد موقعة سلاميس بعشر سنين أتحفنا بمسرحية فريدة فى تاريخ المسرح الإغريقى لأنها اعتمدت على مادة معاصرة ، وتكاد تكون فريدة فى تاريخ المسرح كله ، لأنها نجحت فى تأمل صراع معاصر مثير من قمة عالية كأنها قمة الأولمب . ولم تكن المسرحية استغلالاً ماديًا لحرب حديثة ، إن إسخيلوس بقوته الخارقة حقق ما يمكن اعتباره من المستحيلات ، وهو تأمل الأحداث الحية التى شارك فيها فى نوع من التسامى الدائم .

وهذا نجاح رائع يبعث بالنظارة بعيداً إلى سوس فينتقل بهم فى المكان وإن لم ينتقل فى الزمان . إلى أحداث زاخرة بالأسماء الفارسية الرنانة فيمنح المسرحية عنصراً من الغرابة ، ويدخل جوقة من شيوخ الفرس فى فترة قريبة من موقعة سلاميس : إن (إجزركسيس) ابن دارا فى بلاد اليونان مع جيشه ، فتعرب الجوقة عن قلقها لعدم عودة الملك وجيشه المكلل ببريق الذهب . وتتضم إليهم (أتوسا) الملكة الوالدة فى حديثهم ، وهذا يتيح للمؤلف فرصة ثمينة من الناحية المسرحية للإشارة إلى أثينا وما تمثله هذه المدينة ، وتتسائل أتوسا : « أين . . . وفى أى جو ترتفع أبراج أثينا ؟ » .

فيجيبها قائد الجوقة :

القائد : بعيداً فى الغرب ، حيث تغرب شمس الإمبراطورية .

أتوسا : لكن ابنى أراد غزو هذه المدينة .

القائد : نتوسل إلى الآلهة أن يخضع ولايات الإغريق طرّا لقوته .

أتوسا : هل بعثوا بقوات مسلحة إلى الميدان ؟

القائد : قوة أنزلت الويل بالميديين .

أتوسا : من الأقواس والسهام .

القائد : إن لديهم الحراب الضخمة والدروع الثقيلة .

أتوسا : ما اسم الملك الذى يحكمهم .

القائد : ليسوا عبيداً لأى ملك ، ليس لديهم سلطة ملكية .

وهنا يدخل رسول فيذكر فى كلمات خالدة تطور معركة سلاميس التى شارك فيها إسخيلوس نفسه ، ويتلو قائمة بنبلاء الفرس الذين خروا صرعى ، لكن الملكة تسأل سؤالا بالغا فى القوة من الناحية المسرحية :

« من منهم لم يخر صريعا ؟

ما اسم الزعيم الذى نندب ؟ ما اسم الرئيس ذى الصولجان الذى مات فترك جنده بلا سيد ؟ »

فيستطيع الرسول أن يجيب :

« إجزركسيس نفسه لم يزل حيا ترى عيناه النور » .

ياله من عزاء تافه حين تكون زهرة شباب فارس قد لقيت حتفها .

وبعد أن تنشد الجوقة رثاءً طويلاً تستلهم أتوسا روح دارا ، فينهض شبح

الملك من قبره . وهذا يتيح فرصة لإسخيلوس أن يدخل فكرته الأساسية عن سبب المأساة :

إن ما حاق بفارس من فعل هوبريس hubris ؛ أى التعالى فى الكبرياء والطمع ، وما أسرع ما تحقق الآلهة مشيئتها .

« لقد نزل (جوف Jove) يصب إنتقامه على ولدى فى سرعة البرق :

غير أنى ضرعت إلى الآلهة أن يؤجلوا نقمتهم :

لكن حينما يجمح التهور تلقى السماء بنقمتها :

وهكذا تتوالى المصائب على صحابتى » .

وفى نهاية المسرحية يدخل إجزركسيس Xerxes فى أسمال بالية ، وقد أخذ منه العناء والإعياء ، وفى النحيب الذى ينشده مع المجموعة لا تجد من إسخيلوس زهواً بالنصر على جيش مندحر . بل تجد رحمة عميقة ممزوجة باليأس الذى غام على هذه البلاد بسبب زهوها وخيلائها ، وتقديراً محزناً عميقاً لمعنى هذه الأحداث المعاصرة .

و(الفرس) مسرحية خلت من الحركة ، ومن الصراع الحقيقى فى عرض الأشخاص ، لكن جلال فكرتها يمنحها قوة تعوض عليها انعدام الحركة ، فعظمة إسخيلوس لم تتجل فى أى شىء كما تجلت فى تلك المسرحية التى مزجت فيها حياة الناس بالوقائع الحديثة التى لم تزل فى الأذهان ، وفى روعة تكاد تبلغ روعة الأساطير وعظمتها .

بين الآلهة « بروميثيوس موثقاً »

كانت علاقة الله بالإنسان أهم ما يسيطر على فكر إسخيلوس ، والواقع

أن هذا كان سرقوته فى إقامة مسرح المأساة : ذلك لأن المأساة فى جوهرها هى العرض المسرحى للموضوعات التى تعالج علاقة الإنسان بالكون .

إنها لا تعنى بالعلاقات الاجتماعية بل بالمشكلة الخالدة ، مشكلة الخير والشر ، وهى ذات طابع ميتافيزيقى : ففيها نرى القوى العليا وقد صارت طبيعية . وكأننا بالإنسان والقدر وقد امتزجا وصارا شيئاً واحداً . وتكشف «بروميثيوس موثقاً» (سنة ٤٧٠ ق . م) عن عمق تسلط هذه الاعتبارات على إسخيلوس . وهى مسرحية لا ندريها حق الدراية . إذ لم يبق لنا منها غير جزء من ثالوث ، وبذا لا نستطيع معرفة نهايتها إلا عن طريق الحدس والتخمين ، بل إننا لا ندرى هل كانت هذه التمثيلية التى بقيت لنا هى الجزء الأول أم الثانى . ولعله تسبقها أحداث يتضح منها أن بروميثيوس ، ذلك الفانى الذى سمح له بالنفوذ إلى أسرار الأوليمبية قد تحدى غضب زوس Zeus وحمل كنز النار النفيس إلى الإنسان، لكننا لا نستطيع الجزم بذلك ، وأما الذى نستطيع أن نقطع به فهو أن نهاية الثالوث أتت بنوع من الوفاق بين الإله وعدوه ، وليس لدينا علم بغير هذا إلا أن نحدسه ونحزره . فأقدامنا لا ترتكز على أرض صلبة إلا فى مكان واحد من مجموع الأمكنة الكثيرة .

ولما كانت هذه المسرحية تظهر بروميثيوس موثقاً بأمر زوس فى أحد أصقاع القوقاز الصخرية ، فلا ريب فى أنها كانت مشكلة جدية أمام الشاعر فى الفن الدرامى ، وتبدو مهارة إسخيلوس فى الوسيلة التى يسترعى بها انتباهنا مع انعدام الحركة بحكم الضرورة .

وتبدأ المسرحية بدخول شخصين رمزيين هما القوة والسلطة مع هفايستوس إله الحداد الذى كلف بشد وثاق بروميثيوس بالمسامير فى

الصخور ، وسرعان ما يستأثر بانتباهنا موقفهم من المهمة التى نيطت بهم . إن تنفيذ أوامر زوس شىء لا مفر منه ، غير أن (هفايستوس) يجفل من ضرورة تنفيذها ، فيقول للسلطة : « لابد من التنفيذ ، لكن لا تسرفى علىّ فى الإلحاح » . وفى التباين بين هاتين الشخصيتين تكون المشكلة الجوهرية لهذه المأساة . لقد خان بروميثيوس الأمانة ، فحق عليه العقاب ، لكن مصيره يبعث على الأسى ، حتى فى نفس إله من الآلهة ، لأنه إنما صدر عمله عن رحمة بالإنسان . ثم يترك بروميثيوس وحيداً فيصرخ شاكياً إلى قوى الطبيعة . وبينما هو يشكو إذ تدخل الجوقة المؤلفة من بنات أوقيانوس، فيسأل بروميثيوس : « ما هذا الهمس الذى يتردد من قريب » .

أعود إلى سماع همس كأنه خفق الطير .

والهواء يطن بضربات أجنحة سريعة .

ومهما يكن المقترب .

فليس عندى إلا الخوف .

لكن الجوقة إنما أتت رحمة بالبطل . وتظهر مهارة الكاتب فى طريقة إظهاره للتباين أولاً ، بين الهيكل القوى المظلم للرجل المقيد فى الأغلال ، الموثق إلى الصخرة ، وبين أولئك النسوة النحيلات المتحررات كأنهن موج المحيط ، وثانياً ، بين ظلام صخور القوقاز من عناصر الأرض . . وبريق الأرواح المائية الوضيئة وما هى غير لحظة ثم يظهر أبوهن أوقيانوس فيحدث تباين جديد مع ملك البحار هذا ، وهو الحسن النية ، ولكنه ضعيف القلب مجار للزمان ، يبذل النصح دون أن يتحمل المخاطر ، وفى نشيد مع الجوقة :رزتى بروميثيوس قصة أمانيه للبشر ، وهنا أيضاً يقطع كلماته ظهور (أيو)

البائسة وهى من ضحايا الغضب الإلهى ، كتب عليها أن تطير من أرض إلى أرض طائشة ، وفى أعقابها ذبابة قارصة تكاد تدفعها للجنون . وإذا كان يجمعهما الشقاء ، فإن بروميثيوس يصارحها بأن سلطة زوس لا يمكن أن تظل إلى الأبد ، ويتحدى غضب الآلهة مرة أخرى بأن يشير عليها بطريق آخر للهرب وإن يكن محفوفاً بالمخاطر ، ثم يكون تباين جديد حين يدخل هرمس رسول زوس الفضولى ، فيظل بروميثيوس على جرأته وتحديه . وفى نهاية المسرحية ، وسط بروق السماء تختفى عن الأنظار تلك الصخرة التى أوثق إليها بروميثيوس .

ومن الصعب تفسير هذه المأساة ، ولا نستطيع إلا التأكد من أمر واحد . هو أن إسخيلوس ينظر إلى زوس فى ضوء جديد . فعنده أن زوس كان متسلطاً طاغياً ثم صار بفعل الخبرة وتراكم الحكمة ذا خصال رحيمة عادلة ، كتلك التى كان يتصف بها الملك الذى لجأت إليه بنات دناوس . وقد أخطأ بروميثيوس إذ حدت به كبرياؤه إلى خيانة الأمانة ، ولكنه جدير بالإعجاب لمعارضته قوى الطغيان . وفى الوفاق الأخير بينهما يعدل بروميثيوس عن كبريائه ، كما يهدىء الإله من قسوته وجبروته .

ولعل هذه المسرحية القديمة بما تزخر به من إشارات أسطورية تستهوى القارىء الحديث ، كما يستهويه الكثير من مسرحيات الإغريق ، غير أن مابها من تناسب رائع ، ومهارة فى عرض أشخاص متباينى المشارب يكشف لنا عن السر الأساسى فى فن إسخيلوس أكثر مما تفعل أية مسرحية أخرى من مسرحياته .

قصة آل أتريوس « الأورستيا »

لم يبق غير مسرحيات سبع من التسعين لهذا الشاعر ، ومن هذه السبع

يوجد لحسن الحظ ثالوث كامل من المسرحيات هو (الأورستيا) سنة ٤٥٨ ق . م. يشمل « أجاممنون » و « حاملات القرابين » و « المحسنات » ولدينا الجزء الأخير من ثالوث هو « السبعة يهاجمون طيبة » سنة ٤٦٧ ق . م، ولكن هذا كان مجرد فصل فى مسرحية أكبر ، لذا كان أقل جدارة بعنايتنا من المسرحية الكاملة التى ظهرت فيما بعد .

وقبل أن نبدأ قراءة أجاممنون يجب علينا أن نستحضر تلك الحوادث السابقة التى كانت معروفة لكل متفرج يونانى تقريباً ، تلك المعرفة التى جعلت لكاتب المأساة وضعاً خاصاً فى معالجة مادته . قال « أنتيفانيس » فى ملهاة له تدعى « الشعر » على لسان كاتب مسرحى هذه الشكاة :

« كاتب المأساة رجل سعيد ، فجمهوره يعرف دائماً الموضوع بمجرد بداية العرض ، وما على الشاعر إلا أن يوقظ ذاكرتهم ، فهو لا يكاد ينطق باسم (أوديبوس) حتى يعرفوا كل ما تبقى ، الأب لايوس والأم جوكستا البنات والبنين ، وماذا كان وماذا سيكون . ولا يكاد ينطق باسم ألكميون Alcmeon ، حتى يردد الأطفال أنفسهم فى الحال « أصابه الجنون فقتل أمه، ولن تمضى دقيقة حتى يأتى إداراستوس مغضباً ، ثم يعود إلى الخروج . . أما نحن فلا نستطيع أن نفعل هذا ، بل علينا أن نبتكر كل شىء (أسماء جديدة وحوادث وقعت قبل بداية المسرحية ، الموقف الحاضر، الذروة، الإفتتاح) وإذا نسى ممثل كوميدى أى شىء من هذا أخرج عن المسرح وسط صفير الاستهزاء . لكن كاتب المأساة حر فى نسيان ما يشاء » .

هذه الشكوى صحيحة فى أساسها على ما قد يبدو فى عباراتها من مبالغة، وعلينا فى قراءة المآسى أن نحسب حساب تلك المعلومات المعروفة

لدى المتفرجين ، فهم حين يشهدون مسرحية عن أجاممنون تعود بهم الذاكرة بعيداً إلى الماضى ، إلى قصة الأخوين « أتريوس » و « ثستس » ولدى « بيلويس » . وقد ارتكب ثستس خطيئة إذ أغوى زوجة أخيه ، فانتقم منه أتريوس انتقاماً فظيعاً ، فقد تظاهر بالصفح ، . ودعى ثستس إلى منزله حيث أعدت له مأدبة زاخرة ـ لكنها مأدبة تتكشف عن لحوم أبناء يأكلها الأب . وكان من نتيجة ذلك أن حلت اللعنة بآل أتريوس . وكان أجاممنون بن أتريوس قد تزوج « كليتمنسترا » وحينما كان زوجها غائباً فى طروادة أغواها أيجيستوس بن ثستس ، وعاش العاشقان فى قصر أجاممنون فى انتظار عودة صاحب الدار . فى هذه اللحظة بعد رحيل أجاممنون إلى طروادة بعشر سنين يبدأ الثالوث .

وإذا التفتنا إلى أورستيا وجدنا فى الحال أن المسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً منذ الأيام الأولى ، أيام الضارعات وبروميثيوس موثقاً ، وجدنا على الأخص أن تغيرات ثلاثة حدثت وأثرت فى تأليفها . أولها تغير فى العرض المادى : فالضارعات مثلت على شاطىء بحر منعزل ، ومثلت بروميثيوس موثقاً وسط مجاهل القوقاز ، أما أجاممنون فتفتتح أمام واجهة قصر . ففى هذا الوقت كان مبنى المنظر Skene قد أضيف إلى مكان النظارة ومكان المنشدين القديمين . ولاشك أنه كان أبسط مظهراً من مشاهد المسرحيات التالية ، ولكن كان له حتماً منصة مرتفعة قليلاً إلى الأمام ، ومؤخرة تتكون من جدار تزينه رسوم أعمدة ، ويتوسطه باب للدخول ، وبابان أصغر منه على الجانبين . ومنذ ذلك الحين صار رجال المسرح يفضلون تمثيل مسرحياتهم فى فناء قصر أو معبد . وكان التصوير البدائى للمسرح قد أدخل فعلاً ـ وكان هذا بوحى من إسخيلوس فيما يقال ـ لكن كتاب المسرح

وجدوا أن أيسر طريق لهم هو قبول الجدار والأعمدة القائمة كما هى ، وأن يستخدموها مباشرة .

والتغيير الثانى يتعلق بالممثلين . فحوالى عام ٤٧٠ ق . م. ظهر سوفوكليس خليفة لإسخيلوس ، ولم يمض على ظهوره وقت قصير جداً حتى أضاف دوراً ثالثاً إلى الدورين الناطقين اللذين سمح بهما سلفه ، وأدى هذا فى الحال إلى تقدم سريع فى الحوار المسرحى بدل ترانيم الجوقة . وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص ، وسمح بألوان من الحوادث المتنوعة ، وفوق كل شىء فقد حمل كتاب المسرح على زيادة العناية بمسألة الفن المسرحى .

هذا التقدم فى الفن المسرحى هو التغير الكبير الثالث الذى ظهر بتأثير سوفوكليس فقد اتخذت المأساة الإغريقية الآن صورة محددة ، وقسمت إلى عدد من الأجزاء معروفة : أولها المقدمة Prologue التى تقدم الموضوع وتحدد المكان ، وأحياناً الوقت من اليوم ، يليها أنشودة دخول الجوقة ، وهى معروفة باسم Parados ويلى ذلك خمسة فصول ، هى أجزاء من الحوار ، يفصلها خمسة أناشيد للجوقة ، وأخيراً تختتم المسرحية بأنشودة الخروج Exodos تنشدها الجوقة . وقد أدى هذا التقسيم إلى إيجاد المسرحية ذات الفصول الخمسة الذى ساد من بعد فى العصر الهلينستى .

هذه الظروف المتغيرة يجب أن تكون كلها فى حسابنا حين نتناول «أورستيا» .

وتفتتح مسرحية « أجاممنون » أمام قصر ، وفى ضوء الفجر الشاحب نتبين شخصاً وحيداً على سقفه تعلن كلماته فى الحال أن هذا القصر بيت

أجاممنون بن أتريوس ، ونعرف أن هذا الرجل حارس وضعته هنا كليتمنستر ليعلن النبأ حين تظهر على مرتفع بعيد أضواء اللهب . فإن هذا يكون إيذاناً بسقوط طروادة . وفجأة يرى ضوء من بعيد فينسحب الحارس لينقل أنباءه ، بينما تدخل الجوقة تتغنى بأخبار بيت أتريوس وبغياب سيد الدار عشرة أعوام طوال ، ويتغنون بحادث واحد من الحملة الطروادية ـ حين عاقت الريح غير المواتية تقدم البحرية اليونانية ، فضحى أجاممنون قائد السفن بابنته حتى تسانده الآلهة .

وهكذا جعل قلبه من فولاذ

فيوماً يحارب من أجل امرأة فاسقة

ويوماً يذبح ابنته ،

ويجعل من دمها المراق

ضحية لتبارك السفن فى رحلتها .

هؤلاء الطغاة فى تحرقهم إلى الحرب

جمَّدوا قلوبهم وصموا آذانهم ، لم يعيروا سمعاً أو التفاتاً

لصوت الفتاة فى ضراعتها

رحماك يا أبتاه ! ولا لصلواتها

ولا لسنها الغض الصغير

فحين رتلت ألحان التضحية ،

أمر أبوها برهط الكهان من الشباب

فرفعوها كأنها عنزة مسكينة فوق المذبح الحجرى
من حيث رقدت وسط أرديتها
غارقة بعيداً فى غيبوبتها
التى تستأنس الوحش
بعد أن حبست شفتاها الجميلتان الكلام
كما يفعلون عند ترويض الجواد
لئلا تند منهما لعنة على بيت أتريوس وذراريه .
لئلا تند منها لعنة على بيت أتريوس وذراريه . . . »

تلك الكلمات تمدنا بمفتاح طريقة إسخيلوس فى علاج قصة أجاممنون ، وإننا إذا نظرنا إلى الحوادث خيِّل إلينا أن لعنة صبت على هذا البيت ، فكل الشخصيات يسوقها القدر إلى التهلكة . ولا سبيل لها غير سلوك الطرق المقدرة عليها . لكن يوجد تناقض هنا . فلقد وضح الآن فعلاً أن الملك أجاممنون اقترف جريمة . ولما كانت الملكة كليتمنسترا تظهر الآن بعد هذه الكلمات مباشرة ، فإنها ترتبط فى خيالنا بقصة إيفيجينيا : فهى ملكة وأم ، أصابها الظلم ، إذ جعلت ابنتها قرباناً كى تسير السفن . فى هذا المعنى المتناقض يتمثل القدر فى شخصية أجاممنون : فمهما يحدث له فى هذا البيت التعس فهو من صنعه .

وكان أفراد الجوقة قد ظهر فى إنشادهم أنهم رجال مسنون ، أزرت بهم الشيخوخة والشيب ، ووهنت عظامهم ، فلم يصلحوا للإنخراط فى صفوف المحاربين الزاحفة إلى المعركة ، وأبرز إسخيلوس هنا حسه المسرحى

الموهوب إذ عرض التباين بين كليتمنسترا المرأة وبين هؤلاء الشيب ـ وهو تباين شبيه بما كان بين بروميثيوس الإله الرجل وبين بنات أوقيانوس ـ أن كليتمنسترا تخبرهم عن معنى شعلة اللهب ، إنها تعنى أن طروادة قد سقطت. ويرتاب البعض فى كلامها « ويظن أنها تخدع نفسها ، ويحدث اضطراب فى الفكر والقول ، حينما يصل رسول (فى الوقت المثالى التى تصطنعه المأساة الإغريقية) يعلن صدق الأنباء ، ويقول إن أجاممنون ميمم شطر منزله وقد انفصل عن باقى الأسطول . فتتغنى الجوقة الآن فى سخرية مسرحية رقيقة بالويل الذى نزل على طروادة بسبب امرأة . وتشير ـ دون قصد أو علم ـ إلى ما سيحل بهذا القصر وساكنيه :

إنها تنبت الويلات من الإثم ، كما ينبت الزرع من البذرة :

بينما الحق ، فى البيت الشريف ، لا ينبت غير شبيهه .

خطيئة ماضية أو جريمة قديمة .

تولد اللعنة الشابة التى تعربد فى شقوتنا .

عاجلاً أو آجلاً حالما تسنح الفرصة ،

بل وتصنع الظلمة من الضياء ،

إنها شيطان خطير ، إنها عدو لا يرى ، ولا يقهر

كبرياء لعينة غامت على الجنس .

وعلى الدار التى تتحكم فيها « آتى » المظلمة المدمرة .

فهى وليدة الخطيئة والويل ، لها وجه كوجه أبويها .

ومرة أخرى ، فى عالم الزمن المثالى ، يظهر أجاممنون فى حاشية ملكية

جالساً فى عربة ، بينما عربة أخرى تحمل (كاسندرا) ابنة بريام الموهوبة كاهنة للمعبد وقد حرم لمسها ، غير أن أجاممنون انتزعها من مذبحها ووطنها. وخاطب أجاممنون الجوقة خطاباً لا يخلو من ثقل وغطرسة ، وتحييه كليتمنسترا بألفاظ معسولة وتفرش لتحيته السجاجيد القرمزية الثمينة على طول المسافة من عجلته الحربية إلى القصر ، ويدرك أجاممنون أن مثل هذا التكريم إنما يكون للآلهة دون سواهم ، فيرفض أن يطأ بقدمه ، الأصباغ الثمينة ، لكن اغتراره بنفسه ، وانخداعه بمديحها وألفاظها ، حملاه على الموافقة آخر الأمر ، فسار على السجاد القرمزى إلى القصر . وفى سيره أضاف إلى شكاوى كليتمنسترا شكوى جديدة بأن طلب منها العناية بخليلته كاسندرا وتترك الجوقة وحدها فتعبر عن نبوءاتها القاتمة :

لماذا يخفق على أجنحة الخوف .

حلم كئيب لا يريم .

أمام قلبى المتوجس ، فياله من حلم مرهق .

كريه بغيض ، يملأ مسامعى بالاضطراب .

وينبىء بما سيحمل من آلام .

وبعد ذلك مباشرة تقبل كليتمنسترا من القصر ، وتخاطب كاسندرا فى خشونة وقسوة ، وتطلب إليها أيضا أن تدخل . ورغم أن كاسندرا تلتزم الصمت فى حضرة الملكة ، فإن كليتمنسترا لا تكاد تخرج حتى ترهص الكاهنة المتنبئة بما سيحدث . فهى أولاً تبدى فى ألفاظ محزونة معرفتها بقصة سفك الدماء فى أسرة أتريوس ، ثم تومىء أغنيتها المضطربة إلى ما سيحدث لا محالة :

إلهى إنه منظر جديد ! شبكة بل فخ ، من جهنم .

نصبته بيديها . وهى ذاتها فخ أشد هولاً !

ويحى . امرأة متزوجة ، تذبح زوجها !

تعاونها يد رجل آخر .

فتؤنب الجوقة كاسندرا على خطابها المنذر بالشر ، غير أنها تمضى فى كلامها فتضطرب لذلك الجوقة ، ثم تدخل القصر فتزداد الجوقة اضطراباً ، وتسمع صرخة عالية من الداخل ، ويلى ذلك مشهد عظيم من الوجهة المسرحية ، إذ يختلف أفراد الجوقة فى تفسير الصيحة ، ولا يلبث هذا الاضطراب أن يهدأ حين تظهر كليتمنسترا ، وعلى جبينها الدم ، وحين تفتح أبواب القصر يظهر منها الجثتان الذبيحتان : أجاممنون وكاسندرا. أما الملكة فقد أسكرتها جريمتها فيؤنبها أفراد الجوقة : وكانت كلماتهم تفيض بحب ملكهم الصريع وتوقيره ، وأما كلماتها فكانت تنديداً بما ارتكب فى حقها من إثم ، إذ قدم ابنتها إيفيجينيا قرباناً ، ثم خانها كزوج . وبعد دقيقة يظهر إيجيستوس على المسرح ، فخوراً بأنه ثأر لنفسه من ابن الرجل الذى قدم المأدبة الرهيبة ويثور ثائره حين يقرعه أفراد الجوقة الستون حتى يوشك أن ينقض عليهم فتمنع ذلك كليتمنسترا لأنها لا تريد مزيداً من التقتيل ، فتوقف يد إيجيستوس المغضبة . ويحس المرء فى كلماتها إليه بشىء من الإضناء والإعياء فلا طعن ولا قتل بعد .

كفى ما جنيناه من الإثم .

كفى ظلماً وقتلاً ، ولنحقن كل ما بقى من دماء .

فلتنبح الكلاب ما حلا لها النباح .

فإنى وإياك سنحكم القصر ، وسنحسن تنظيم كل شىء .

وجاء حديثها هذا بوحي الغريزة ممزوجاً بسخرية مسرحية مخفية تشير إلى ما يحدث فى المسرحية التالية (حاملة القرابين) وتنبؤنا بالقصاص الذى حل بالقاتلين . فلم يكن القتل نهاية كما حسبت كليتمنسترا ، بل كان مجرد بداية ، غير أنه يجب علينا قبل الإنتقال إلى المسرحية الثانية أن نفحص الهدف المسرحى لإسخيلوس كما يتضح فى مسرحية أجاممنون . فهذه المسرحية كتبت بمهارة وعظمة عجيبين ، وضربت على نغمات مرهفة مختلفة لإثارة التلهف والتوتر . فمنظر الإفتتاح الهادىء فى الظلام قبل الفجر ، بذلك الحارس الذى كان يداعبه النوم فى سهره الممل ، ثم سطوع أنوار اللهب بغتة، وحدوث الانفعال النفسى عند كليتمنسترا ، وشكوك الجوقة ، ثم دخول أجاممنون مظفراً وتحية زوجته له من شفتين مثقلتين ، وتوجيه إهانة إلى كاسندرا يليها هذيان الكاهنة فى شبه غيبوبة ، ثم دفاع كليتمنسترا بعد القتل ، ووشك نشوب الصراع المادى بين إيجيستوس والجوقة . كل هذا يمد إجاممنون بالحركة المسرحية القوية التى تستأثر بالاهتمام . وفى وسط الحركة تتلألأ الشخصيات : كليتمنسترا وهى تبيّت جرائمها ، ايجيستوس وقد أسكره الحب فتلهف على الإنتقام ، وأجاممنون شخصية ضخمة لبطل ، وإن شابتها الكبرياء ، فهو يريد أن يدخل بيته كأنه إله ، ويريد أن يتخذ من الراهبة خليلة كأنه إله أيضاً . وبفضل تلك العناية برسم الشخصية صارت أجاممنون مسرحية أغنى بإنسانيتها من كل ما تناولناه حتى الآن ، ولكن يجب علينا ألا نغفل ، فلسنا بصدد مسرحية منزلية ، بل بصدد مأساة فعلية أساسية بما تنطوى عليه من ميتافيزيقية ولا نهائية وتخييب للرجاء . فبصر إسخيلوس موكل بمشكلة الشر ، وإذا عالج أعمال البشر كان للآلهة حضوراً فى عقله أبداً .

على أن القصة لم تتم فصولاً . فحين تحيى كليتمنسترا أجاممنون تعتذر عن غياب ابنه الصبى « أورستيس » . وهو بطل حاملات القرابين ، وقد سميت بهذا الإسم لأن الجوقة تتألف من فرقة من حاملات القرابين وهن رفيقات إلكترا أخت أورستيس . ويبدأ العرض أمام قبر أجاممنون . ويدخل المسرح رجلان يبدو من ملابسهما أنهما قد أقبلا من مكان بعيد ويكشفان عن شخصيتهما ، فهما أورستيس الذى بلغ الآن مبلغ الرجال ، وصديقه الحميم « بيلادس » . فيضع أولهما خصلتين من شعره على المذبح فى تبجيل وإجلال . هذا المشهد الإفتتاحى يليه دخول الجوقة مع إلكترا : وعند المذبح ترى خصلتى الشعر ، وتدرك فى الحال أنهما لأخيها . ويكشف أورستيس عن شخصيته لها ، وبعد لحظة من الشك تعانقه والدموع تنهل من عينيها ، وتعلم أنه قد أتى بأمر الإله أبوللو لكى ينتقم . ثم تعقب ذلك موجة من ألحان الجوقة ويسرع أورستيس إلى رسم خطته . فيدخل القصر ، وتسمع صيحة إيجيستوس وهو يعانى ألم الموت وأخيراً يواجه الإبن المنتقم أمه . فتتولاه الرحمة لفترة قصيرة .

كليتمنسترا : الويل ، الويل . إيجيستوس الزوج والحامى ذبيح !

أورستيس : ماذا ! أتحبين الرجل ؟ إذن فارقدى فى قبره ،

كونى له فى المهات ، لا تهجريه إلى الأبد .

كليتمنسترا : مكانك أيها الإبن حذار أن تضرب .

بنى ، هذا الثدى طالما كان وسادة لرأسك . حين يأخذ الكرى بعينيك .

وكان فمك قبل نمو أسنانك يرضع من لبن الأم .

أورستيس : هل أستطيع إعفاء أمى من القتل ؟ تكلم يا بيلادس .

بيلادس : وأين يذهب إذن أمر أبوللو « فى دلف » ، حين أقسمت أغلظ الأيمان ؟

أغضب الناس جميعاً . لكن حذار من غضب الآلهة .

وصدع أورستيس بالأمر ، فجر كلتمنسترا إلى داخل المسرح ، لكنها لم تكد تقتل حتى رأى القاتل أموراً لا يراها سواه - رأى حشداً مخيفاً شديد الدمامة ذا صور جورجونية له أردية غبشاء وشعر أشعث ، إنهن آلهات السخط أرسلن لتعذيبه .

ومن الصعب أن نقدِّر « حاملات القرابين » حق قدرها . فمهما تكن الفكرة لامعة ، واللغة رائعة ، فإن المرء يحس بأن اهتمام إسخيلوس بهذا الجزء من موضوعه كان أقل عمقاً من اهتمامه بأجاممنون . ولعله كان أميل إلى تعجل الأحداث منه إلى استغلال المشاهد الغنية بالإمكانيات المسرحية . مثل تعرُّف إلكترا على أخيها الذى لم تره مدة طويلة ، أو مواجهة كليتمنسترا لإبنها ، بل إنه ليمكن إعتبار الأحداث كلها مجرد تمهيد ضرورى لما يلى - وهو التفكير والمصالحة الروحية التى تطالعنا فى المحسنات .

وتتكون الجوقة الأخيرة فى تلك المسرحية من آلهات السخط (والمنظر الآن هو المعبد بدلف ، وعنده كان أورستيس قد ألقى بعصا التسيار وأخذ منه الضنى وهدَّه الألم وتذهب بيثيا كاهنة أبوللو إلى مزار المعبد ثم تنكص مذعورة: (فقد رأت فى المذبح الأوسط شخصاً يحطمه المرض ويلطخه الدم) .

قد ربض على درج المذبح ثلة غبشاء

من النساء . . . ولسن كالنساء ،

لكنهن سود دميات كالجرجون . . .

يصيب العين من أشكالهن نجس .

وعند ذلك تفتح الأبواب الرئيسية للمعبد ، فيظهر المشهد كما وصفته الكاهنة ، وكذلك يظهر الإله أبوللو . ويصحو شبح كليتمنسترا فيوقظ آلهات السخط من نومهن ، فيطالبن بفريستهن بينما يحاول أبوللو حماية من لجأ إليه ولاذ به . فيطردهن فى غضب وحزم :

لتعلمنَّ أن على فراش الزوجية المرسوم

للرجل والمرأة يقف الحق حارساً ،

مضاعفاً قدسية العهد والقسم :

فإذا كان بكن عطف وحدب

على قاتلات أزواجهن ، فرغبتن عن مقتهن ،

فأنتن غير عادلات

إذ تبعثن إلى الموت بذلك الرجل الذى قتل أمه .

ويعلن أن بلاس آلهة العقل ستفصل فى القضية .

والمفروض أن المشهد يتغير بعد ذلك ، وأغلب الظن أن أورستيس وآلهة السخط ينتقلون إلى أحد الأبواب الجانبية ويتخيل الناظر أنهم قد قطعوا رحلة طويلة من معبد أبوللو بدلف إلى معبد بلاس أثينيا بأثينا . وهكذا ينسجم الزمان والمكان فى هذه الحركة . فكلاهما يوجد فى عالم مثالى خيالى ، ويعرض

أورستيس وآلهات السخط قضيتهما أمام الآلهة ، أما آلهة السخط فولاؤهن للقانون القديم ، قانون الثأر الذى لا يلين ولا يهدأ .

حين خرجنا من أحشاء الليل ، نيط بنا .
هذا العمل وسوف نلتزم بأدائه .
إنك آلهة خالدة . لكن حذار من لمس
ما نفاخر به ونعتز
ولا يسع أحد أن يأتى إلى جانبنا حين نتحلق حول حفل الدم
إننا لا نتخذ الملابس البيضاء .
يوم الاحتفال ، وعندنا أن المصير الأشأم
يقضى طقسا أشأم .
تلك ساعتى حين يقع الحدث القديم
فحينها يتسلل إلى قلب الأسرة
إله الدم ليقتل بيد الأقارب
كان علينا أداء دورنا هذا :
نأخذ القاتل بصيحة المطاردة
ولو كانت له قوة ثلاثة رجال
ونضنيه وننزف قوته : الدم بالدم
والألم الجديد عقاب الخطأ القديم

وتقرر أثينيا أن القضية لابد أن تنظر وتناقش أمام المحكمة التى تتألف من الإثنى عشر عيناً من أعيان أثينا البارزين ، وهى أعلى محكمة فى أثينا . وعلى أحد الجانبين نلمح تمتمة آلهات السخط وتذمرهن :

« وإذا انتصرت هنا قضية القاتل ، فقد انتهكت كل القوانين القديمة » .

وعلى الجانب الآخر يقبل أبوللو شاهداً لصالح أورستيس ويودع القضاة أراءهم فى قارورة . فيستوى الجانبان ، وعندئذ تعطى أثينيا صوتها فى جانب أورستيس فتثور الجوقة وتتوعد ، وتشكو من أن الآلهة الشبان أهانوها ، فتمنح أثينيا المتوعدين دوراً جديداً : إنهن إذا وافقن على إتباعها نالهن الشرف . فيقبلن بعد تردد . وتنتهى المسرحية بأغنية صوفية حينما تغادر المسرح آلهات السخط وقد استحلن شخصيات محسنة .

نقودكن فى ولاء ، فاذهبن فخورات

يا بنات الليل العقيمات . . . إلى بيتكن فى أسفل ! (أيها المواطنون برهة صمت)

إلى وجاركن العميق العتيق ،

بعيداً فى أعماق الأرض

تعبدن بالصلوات والأضحيات

(أيها المواطنون اقصروا عن النواح)

اذهبن إلى هذا المكان أيتها القوى المرعبة

واذهبن بعد أن هدأ غضبكن

إلى قلب هذه الأرض المحبوبة

وقد ملأ عقولكن السرور
بينما ينتظر تحت أقدامكن
اللهب الذى يتغذى بالشعلة
(الآن ترنمن بأغنيتكن واهتفن بسروركن)
ولتتبعهن فى نزولهن
الأيدى المقدسة تحمل الخمر
واللهيب المقدس ، لهيب الشعلة .
ولينزل زوس الذى وسع بصره كل شىء ولينزل القدر
ليحارب الحرب العادلة من أجل مدينة يالاس
(ترنمن بأغنيتكن واهتفن بسروركن)

هذه هى قمة الوطنية ، فعند إسخيلوس أن مشكلة الشر التى حاول أن يكتشفها فى الأورستيا إنما تتضح بإيصالها حدها الأقصى - إلى الأزمنة الساحقة قبل مولد التاريخ ، حين كان الكون يعمره المردة والآلهة ، وإلى ظروف عصره فيدخلها فى قاعات الأريوباج [١] وكانت هذه الأنشودة الختامية الجماعية فى (المحسنات) هى الختام المناسب لأعماله المسرحية جميعاً ، بأشخاصها الخارقين للطبيعة تتزعمهم بالاس أثينيا ، وهم يتوجهون نحو عناصر الطبيعة التى منحتهم الحياة ، وبما فيها من استهواء لقلوب رفاق الشاعر ومواطنيه الذين جلسوا يشهدون العرض الأول لثالوثة المآسى ، وكانت الفكرة المتضمنة فيها مناسبة أيضاً . فلقد أطلق العنان للشر فى

(١) Aropagge المحكمة العليا باثينا القديمة (المترجم) .

العالم ، وأعقبه الموت والعذاب والظلام ، وأما أمل كليتمنسترا فى أنه يمكن للإرادة أن تضع للشر حداً فقد ذهب بدداً ، ولم يبق منه غير حلم خائب ، ومع ذلك فالنهاية تأتى إذ ينشأ من العذاب أمل جديد فآلهات السخط يتحولن إلى أرواح الرحمة .

لقد كان المسرحى الأول الذى وصلتنا آثاره فناناً عظيماً .

الفصل الثانى
مجد المسرح الإغريقى سوفوكليس

كان إسخيلوس رائداً لا شك فى ذلك ، فكان عليه أن يصنع المواد التى صيغ منها فنه . وإننا لنعجب كيف استطاع فى ظروف غير مواتية على هذا النحو ، أن يصيب من النجاح ما أصاب . إن موقفه ، بالنسبة للمسرح فى زمانه ، لقريب الشبه بموقف « مارلو » فى مسرح عصر إليزابيث الأولى . وإن استطاع أن يصنع أشياء أعمق أو أدق مما استطاعه (مارلو) خلال حياته القصيرة ، فلقد كان مثله مرهصاً بكاتب آخر ، قد لا يكون أعظم منه، ولكنه على الأقل أوفر منه حظاً .

وحينما ولد سوفوكليس فى مدينة كولوناس الجميلة حوالى عام ٤٩٥ ق . م كان الصراع مع فارس قد بلغ أقسى مراحله . ولكن حينما كان صبياً فى الخامسة عشرة كانت أثينا قد استعادت استقلالها . وكانت الأحداث تجرى بسرعة فى هذه الأيام البعيدة وكان هنالك فارق عظيم جداً بين الرجل الذى حارب فى موقعة سلاميس فى سن الخامس والأربعين ، وبين شاب يصغره بثلاثين سنة اختير لجماله ومهارته الموسيقية قائداً لفرقة من الصبية الذين يتغنون بأناشيد الطرب حول النصب الذى أقيم إحياء لذكرى النصر .

لقد قضى أحدهما أيامه الأولى فى الصراع ، أما الآخر فقد جنى ثمار

السلم الذى أدى بأثينا إلى قمة مجدها ، فرأى فى أيام بركليس البرثينون يرتفع فى جلال : وحظى بالنظر إلى عجائب فن فدياس حين كان هذا الفن غضاً جديداً .

وتحدثنا أخبار زمانه بسعة معارفه وتعدد كفاياته ، فقد كان بارع الجمال حاذقاً فى الرياضة ، واسع الإطلاع ، نال شهرة كبيرة . وشهرته ترجع لمواهبه فى الرقص والموسيقى ، وكانت تحيط به زمرة من الأصدقاء ، ويقدره مواطنوه، فعاش عيشة الهدوء والإتزان والإتساق . لقد كان جميل الخُلق والخَلق وكان هذا هو المثل الأعلى للكمال ، وكان حسن الحظ حتى فى موته ، فلقد مات فى سن التاسعة والثمانين ، وانقذه موته من أن يرى قوة البحرية الأثينية تدمر تدميراً فى موقعة ايجوسبوتامى AEgospotami ٤٠٥ ق. م وكانت هذه هى الموقعة الفاصلة فى حرب البيلوبونيز ، والنذير الشؤم بأن ازدهار أثينا أوفى على الذبول .

وسط هذه الظروف كان من المحتمل أن يصير سوفوكليس سطحياً فى عاطفته . لكن أساس الحضارة الأثينية ليس رخواً إلى هذا الحد . بل ينطوى على القوة والفكر وعمق الإحساس . وفوق كل هذا ينطوى على اهتمام عميق بالإنسان وبعلاقة الإنسان بالكون . وكان الظلام والرهبة جزءاً من نسج الفلسفة الإغريقية . ومن الجدير بالذكر أن معظم مسرحيات سوفوكليس لا تتناول جمال الحياة وخفتها بقدر ما تأخذنا عبر عالم من الآلام : فأنتيجونى تموت سجينة فى صخرة ، وعينا أوديبوس ، تنزعان فى قسوة . لقد كان الإحساس بالمأساة عميق الجذور فى نفسه . فهو لم يكسب هدوءه بإجتناب تأمل الألم . لقد كان ذلك الرجل المجدود هو القائل (كان خيراً للمرء ألا يولد) .

وقد استفاد بالضرورة فائدة كبيرة فى مسرحياته من جهود سلفه إسخيلوس ، وقد رأينا أنه أضاف إلى الممثلين الأثينيين عند إسخيلوس ممثلاً ثالثاً ، وتدل المقدرة الفائقة التى تناول بها الحوار على أنه تعلم كثيراً من الآثار المسرحية لسلفه . لقد تقدم إسخيلوس بالمسرح خطوات ، وتقدم به سوفوكليس خطوات أخرى ، وأكسبه المرونة . وتشهد الآثار المعاصرة على مستحدثات فى تلوين المشهد ، وهناك ما يدعو إلى الإعتقاد بأنه كان أول من منح شخصيات مآسيه ماضياً محدداً . وثمة خطوة أكثر أهمية هى أنه تخلى عن ثالوث إسخيلوس وأبدل به مسرحيات منفصلة ، لكل منها بدايتها ووسطها ونهايتها . فكانت أعمالاً كاملة بنفسها . وبهذه الخطوة حرك المسرح الأول مسافة كبيرة نحو الشكل المسرحى الذى ساد فى الغرب فيما بعد .

كان إسخيلوس يقوم بكل شىء فى مسرحياته . فكان ينتظر من الشاعر وقتذاك ألا يقتصر على كتابة المسرحية ، بل يجب عليه أيضاً أن يؤلف ما يصاحبها من موسيقى ، وأن يدرب فرقة المنشدين ، وأن يمثل الدور الرئيسى .

فلما جاء سوفوكليس بدأنا نرى رغم تعدد مواهبه أنه خرج على هذا الوضع ، فأصبح الممثل مفسر كلمات الشاعر ، وأصبح الموسيقى فناناً قائماً بذاته . وصار من الممكن أن يقوم بتدريب فريق المنشدين شخص آخر غير المؤلف .

إن سوفوكليس كان ممثلاً بارعاً فى أدوار العذراء نوزيكا حينما سحر النظارة بعرضه الراقص . كما مثل ببراعة دور الشاعر الغنائى الجذاب الشاب تاميراس ، فإن من المعروف أن صوته لم يكن يقوى على الأدوار الأكثر أهمية لذلك اضطر إلى الإعتماد على خدمات غيره .

كان الفصل بين الممثل والشاعر تطوراً طبيعياً ، ففى أيام إسخيلوس الأولى لم يكن هناك ممثلون مدربون ، فاضطر الشاعر إلى أن يقوم هو بتفسير ما يكتب . لكن حينما أخذ سوفوكليس فى الكتابة كان موجوداً حتماً فى أثينا عدد من الرجال ذوى الدراية بالمسرح ، وكان من الواضح أن المؤلف انتهز هذه الفرصة للتخفف من هذا العبء لكى يتفرغ للكتابة والتوجيه العام .

وكانت هذه هى البداية الحقة لمهنة التمثيل . ومن المهم أن نلاحظ أنه فى العصر الإغريقى لم يكن الممثل العبد المزدرى الذى صار إليه أيام الرومان ، كما لم يكن شخصاً قريب الشبه بالآفاق كما صار فى عصر إليزابيث ، بل كان يحتل مكاناً رفيعاً فى نظر المجتمع .

أسرة أرتريوس أيضاً « ألكترا »

لم يصلنا من مسرحيات سوفوكليس البالغ عددها مائة وعشرين غير سبع مسرحيات كاملة وقصاصة نفسية من تمثيلياته الساتيرية . ومع أن أول ظهوره كان ٤٧١ ق . م وكان قد أحرز فعلاً انتصاراً على إسخيلوس ٤٦٨ ق . م . فإن أولى هذه المآسى السبع (أنتيجونى) لم تكتب إلا حوالى سنة ٤٤١ ق . م حين كانت مكانته قد استقرت وثبتت دعائمها . وفى نفس الوقت تقريباً جاءت مسرحيات أجاكس ، أما أوديبوس تيرانوس فيرجع تاريخها إلى عشر سنوات بعد ذلك ولابد أن (إلكترا وتراكينيا) قد ظهرتا بين عامى ٤٤٢ ـ ٤١٤ ق . م وظهرت فيلوكتيتيس ٤٠٩ ق . م . حين كان المؤلف فى السادسة والثمانين من عمره . أما أوديبوس فى كولونوس فقد مثلت بعد وفاة المؤلف ٤٠٢ ق . م . ولعل أنتيجونى أقرب هذه المسرحيات إلى ذوق العصر الحديث لكن يحسن بنا قبل تناول هذه المسرحية أن نفحص (إلكترا)

لأنها تتناول نفس الموضوع الذى تناوله إسخيلوس فى أورستيا ، وتنبىء التعديلات التى أدخلها عن الفروق الجوهرية بين المؤلفين .

يكون الوقت فجراً فى مسرحية إلكترا هذه كما كان فى بداية أجاممنون ويظهر ثلاثة أشخاص أمامنا : معلم عجوز وأورستيس وبيلادس . لقد عاد أورستيس لينفذ انتقامه . وكان يقلب الرأى فى خطته مع الرجل العجوز حين انطلقت صيحة من داخل القصر فذكرته بأخته التى لم يرها منذ سنين طويلة . وعندئذ تدخل إلكترا ومعها فريق من نساء مكينى . وكان هؤلاء النسوة يعطفن على آلامها ، غير أنهن ينصحنها بأن تنسى هذه الآلام وتكف عن هذا العذاب الذى توقعه بنفسها ، وفجأة تدخل شخصية جديدة هى كريسوتيميس أخت إلكترا ، وهى متلهفة على أن توصى بالحذر وقبول ما تأمر به السلطات :

أختاه لماذا تعودين إلى التنديد .

علانية عند الباب الخارجى ؟

ألم يعلمك الزمن الكف عن الغضب الذى لا غناء فيه ؟

أنا أيضاً يا أختاه آسى كما تأسين .

على حظنا الأنكد ، ولو كان لى حول .

لأشهدت الملأ على مدى زرايتي لسادتى .

لكن إذا هبت العاصفة ، وجب أن ينخفض الشراع :

ووجب ألا نهدد بما لا يمكن تنفيذه :

ليتك كنت ترين هذا الرأى .

وإن كان العدل فى جانبك والخطأ فى جانبى .

لكن إذا شئت أن أحتفظ بحريتى .

فقد وجب أن أحنى الرأس للسلطة حيث كانت .

وفى الحال تومض إلكترا إيماضة الغضب ، وتكشف عن حقيقة خلقها ، فتصيح قائلة « يا للعار »

إنك يا سليلة هذا السيد الأمجد .

تنسين أباك وتنحازين إلى أمك .

هل كان علينا أن نضيف إلى كل مصائبنا مصيبة الجبن

إن روحها لا تقهر وإخلاصها لذكرى أبيها لا يخبو أواره .

وبعد هذا المشهد يأتى مشهد بين إلكترا وأمها فيتضح ما بينهما من عداء قاتل . فالألفاظ التى يتبادلانها مرة يتصاعد منها دخان الحقد ، وهنا يظهر المعلم طبقاً للخطة التى ابتكرها أورستيس . فيزعم أنه قد أوفد من لدى كليتمنسترا ، ليخبرها أن أورستيس قد مات ، وأن رماد جثته فى الإناء الذى يحمله ، وبينما إلكترا غارقة فى الأحزان كانت كليتمنسترا تمزقها عواطف مختلطة :

رئيس الفرقة : واحسرتاه ! إن سلالة سيدنا القديم .

قد انقرضت ، فيما يبدو ، أصولها وفروعها .

كليتمنسترا : هل هذه أنباء سارة ؟ إنها عندى أدعى إلى الحزن لكن فيها فائدة . ألا ما أصعب موقفى حيث أقارن بين السلامة والخسارة .

كليتمنسترا : ما أغرب قوة الأمومة . الأم مهما تكن آلامها ، لن تستطيع نسيان ولدها .

المعلم : إذن يبدو أن مجيئنا كان عبثاً :

كليتمنسترا : كلا ليس عبثاً ! كيف تقول أنه عبث ؟ إذ أقنعتنى بموت من استمد الحياة من حياتى ثم تنكر .

تنكر للثدى الذى أرضعه ، ونسى حنان الأم . ففر من بيته ولم يرنى بعدها أبداً .

وصمنى بأنى قاتلة أبيه ، وأخذ يهدد بالإنتقام

فلا فى الليل ولا فى النهار ، ذقت طعم الكرى ،

وأخذت لفزعى من الموت الذى لا شك فيه أن أرى نفسى كل لحظة على المخلعة .

لكن فى هذا اليوم السعيد الذى صفا من فزعى منه ومنها وهى بلاء أشد منه نكراً ، تلك الخفاش التى ساكنتنى لتستنزف دم حياتى :

إخال اليوم رغم توعدها أنى سأقضى أيامى فى سلام .

وبقيت إلكترا وحيدة حين دخلت كليتمنسترا أو المعلم إلى القصر . فأطلقت العنان لآلامها وعبثاً تحاول فرقة الجوقة تعزيتها . ثم تصب ما فى نفسها من مرارة على كريسوتميس Chrysothemis التى أقبلت لتقول فى حماسة وتأثر ـ أن أورستيس قد عاد حتماً لأنها رأت خصلات من شعره على المذبح . فتخبرها إلكترا فى أسى بأنباء موت أخيهما ـ فقد نذرت أن تعمل وحدها برغم موته . أما كريسوتميس التى كانت منذ لحظة تقول : إنها

ستساعد إلكترا ما وسعتها المساعدة فإنها الآن تنكص على عقبيها ، وتنظر حولها فى خوف ، خشية أن يكون أحد قد تسمَّع عليهما ، وتوصى بالحذر ـ بينما الجوقة تضيف الأدلة على سداد رأيها . غير أن إلكترا لا تلين لها قناة .

زعيم الجوقة : انصتى . لم يرزق الإنسان الفانى موهبة أعظم من موهبة الرزانة والأناة فى الفكر .

إلكترا : لقد ظننت ذلك وكنت أعرف جيداً من قبل جوابك . سترفضين إعانتى . إذن سأفعلها بمفردى . لابد من فعلها وإن لم يكن لى معين » .

يلى ذلك الأنشودة تترنم بها الفرقة . ولا تكاد تنتهى حتى يدخل أورستيس وبيلادس . فتأخذ إلكترا الوعاء الذى كان المفروض أنه يحتوى الرماد . فيكون مشهد من التعاطف الوديع بين الأخ والأخت دون أن تدرى هى من يكون . فيتحدثان حتى يكشف عن شخصيته آخر الأمر .

إلكترا : الويل لى يا أورستيس الويل لى ، إذ لم تدفن دفنة كريمة ،

أورستيس : حذار من الكلام . ليس لك حق فى العويل .

إلكترا . لا حق لى فى بكاء أخ مات ؟

أورستيس . ليس من الحكمة أن تتحدثى عنه على هذا النحو ،

إلكترا . ماذا ؟ هل أنا أبرأ من الميت إلى هذا الحد .

أورستيس . لا تبرئين من أحد . ليس هذا دورك

إلكترا ، حتى ولو كنت أحمل رماد أورستيس

أورستيس : إنه ليس رماده وإن ظهر أنه كذلك

(ثم يتناول منها الوعاء فى رقة)

إلكترا : أين إذن قبر أخى المسكين ؟

أورستيس : ليس له قبر . إننا لا ندفن الأحياء

إلكترا : ماذا تقول أيها الصبى ؟

أورستيس : لا أقول غير ما هو حق

إلكترا : وهل هو حى ؟

أورستيس : حى كما أنا حى الآن .

وتعانقه فى سرور ثم يتحدثان فى حماسة عما ينويان عمله ـ فى حماسة فاقت حد الحكمة ، إذ يعود المعلم الآن لينذرهما .

المعلم : أيها الأحمقان ! أيها المجنونان ! ألا تخشيان على حياتكما ، أم قد ران الغباء على بصريكما فلم تدريا أنكما فى صميم خطر الموت لا على حافته! أنه لولا رقابتى الحذرة هذه اللحظة هنا بالباب لانكشفت قصتكما فى داخل القصر قبل أن تدخلاه .

ثم يدخل أورستيس وبيلادس والمعلم إلى القصر ، بينما تقف إلكترا للحراسة مخافة عودة إيجيستوس . ويسمع صراخ كليتمنسترا وهى تعانى آلام الموت .

ويعود أورستيس إلى المسرح ثانية ـ وفى عقله لوثة من شك .

إلكترا : هل نجحت يا أورستيس ؟

أورستيس : كل من بالداخل فى خير إذا صدق وحى فويبوس (وعند وصول إيجيستوس تفتح الأبواب وتظهر جثة كليتمنسترا ملتفة بالكفن ، فيحسبها جثة أورستيس ، فيعقب ذلك مشهد درامى عنيف) :

إيجستوس : ارفع النقاب عن الوجه . إنى من الأقرباء وأود أيضاً أن أقدم وداعى الأخير .

أورستيس : ارفع النقاب أنت . إنه ليس من شأنك .

أن ترى وأن تحيى الميت المسجى فى عطف وحنان .

إيجيستوس : حسناً ما قلت . فسأفعل .

(لإلكترا) : إذا كانت كليتمنسترا بداخل المنزل فادعيها إلىّ ، فإنى مشوق إلى رؤيتها .

أورستيس : إنها بجانبك . لا تبحث فى مكان آخر

(إيجيستوس يرفع النقاب عن الجثة)

إيجيستوس : يا للهول ؟

أورستيس : من الذى نصب الفخ هنا ؟ ويحى ! إنى وقعت فى الفخ !

أورستيس : ألم تعلم قبل الآن

أن الميت الذى تحدثت عنه . . لا زال حياً ؟

إيجيستوس : وا أسفاه . لقد قرأت سرّك يا أورستيس . لست أخاطب غيرك الآن .

أورستيس : ذكى فطن ، لكن كثيراً ما خدعت

إيجيستوس : لقد هلكت ، لكن احتمل منى كلمة واحدة

إلكترا أخى ، بالله لا تدعه يتكلم أو يدافع عن موقفه . ماذا يجدى الإمهال ؟

ذبحه فى الحال وبعد ذبحه سلم جثمانه لمن يليق به من الحفارين بعيداً عن الأنظار .

ويدفع بإيجيستوس داخل القصر حيث يقول : لقد جاءت النهاية .

يتبين حتى من الموجز القصير السالف أن « إلكترا » عند سوفوكليس تتحرك فى عالم مختلف عن العالم الذى تتحرك فيه أورستيا إسخيلوس ففضلاً عن أن بناء سوفوكليس للمواقف المسرحية الكبيرة أكثر فناً ورهفاً فإننا نرى أن هدفه يختلف تمام الإختلاف عن هدف سلفه ، فهو يخلو من الشك فى عدل ما أقدم عليه أورستيس ، ولا يوجد من ذلك غير إشارة ساخرة يسيرة فى حديثه بعد مقتل أمه (كل من فى الداخل بخير إذا صدق وحى فويبوس) لكن لا توجد غير هذه الإشارة .

وقد أنزلت الحركة المسرحية كلها من عالم القوى الأولية فصارت أقرب ما تكون إلى عالم الحياة العادية ورغم أن الحوار مركز فإنه أقرب إلى الواقعية من حوار إسخيلوس ، كما أن الإعتبارات العملية للحياة العادية تلعب الآن دورها ، فأشخاص مسرحيات إسخيلوس كانت تقف وتتكلم فى عزلة مثالية ، أما سوفوكليس فيجعل المعلم يحذر الأخ والأخت من أن يكون أحد فى القصر قد تسمَّع على ما يقولون ، ، إننا فى عالم الأحياء هنا ، لا فى عالم الأبدية .

إن سوفوكليس يهدف إلى أن يفسر القصة الأسطورية تفسيراً إنسانياً ولكى يحقق هذه الغاية لا يركز عنايته فى الموضوع نفسه بل فى شخصية واحدة . فشخصية « إلكترا » هى التى يدور حولها كل الأشخاص الآخرين ولا تحتل فرقة المنشدين أى مكان رئيسى ، بينما لم ترسم شخصيتا أورستيس والمعلم إلا رسماً عاماً غير محدد ، أما إلكترا فإننا نجد فيها دراسة نفسية لا

مثيل لها فى أية مسرحية من مسرحيات إسخيلوس فمكانها من هذه المشكلة العامة موضح بجلاء من تعاقب المشاهد . وإذا كانت هناك شخصيات هامة إلى جانبها ، فهما كريسوتميس وكليتمنسترا لأن هذه مأساة النساء ، لا مأساة الرجال، ولكن هاتين الشخصيتين ذاتهما لا عمل لهما غير إبراز ملامح البطلة، وكان سوفوكليس شديد الإهتمام بالموقف الذى تظهر فيه شخصية رئيسية وشخصيتان ثانويتان فهذه الأم عاجزة عن كراهة ابنها . وإن كانت تعيش فى فزع مميت خشية عودته . وهنالك إحدى البنتين وفيّة لذكرى أبيها ، فتقضى أيامها فى كراهية عجزت عن إشباعها ، أما الأخرى فعاطفة على إلكترا لكنها وجلة حكيمة حذرة . والمسرحية تتكون من شخصية واحدة كاملة الرسم ، تتضح معالمها بفضل التفاعل بين الشخصيات الأخرى . إن مسرحية إلكترا أرسخ قدما فى الفن من « حاملات القرابين » لكن شيئاً جوهرياً قد اختفى ، هو العنصر الميتافيزيقى وأخذ مكانه العنصر الطبيعى ، وبرغم المثالية السامية التى تخللت علاج القصة فإننا نشعر بأننا قد بعدنا شيئاً ما عن الجلال الميتافيزيقى وإننا اقتربنا وجلين من محيط « المسرحية المنزلية » .

القانون الإنسانى وقانون الروح « أنتيجونى »

كان المشهد الذى يدور بين إلكترا وكريسوتميس قريب الشبه بمشهد يدور فى مسرحية سابقة لسوفوكليس . فأنتيجونى تقدم ما تفتقر إليه إلكترا .

وإذا شئنا تناول هذه المسرحية ، كان علينا هنا أيضاً أن نقدر الأحداث السابقة بشأن بيت حلت عليه اللعنة ، ذلك هو بيت لايوس Laius فى طيبة . لقد ارتكب لايوس خطيئته فحاقت اللعنة بإبنه أوديب، وبعد أن ذاق أوديبوس ألوان العذاب ، مات وخلف وراءه ولدين (أتيوكليس

ويولينيسيس) . ويتشاجر الأخوان ويقتل كل منهما أخاه . فينتقل حكم طيبة إلى (كريون) فيلقى جثمان (أتيوكليس) على يديه كل طقوس الإحترام . لكنه يصدر بياناً فحواه : أن جثمان أخيه الذى استعدى الأجانب على مدينته لا يمكن دفنه ، ولم يكن قد بقى من نسل أوديب غير بنتين (أنتيجونى وأسمينا) . وكانت أنتيجونى مخطوبة لإبن كريون ويدعى (هيمون) ، وفى مقدمة مسرحية سوفوكليس تدخل الأختان . لقد سمعت أنتيجونى بالبيان ورغم علمها بأن الموت نصيب أى شخص يتحدى هذا البيان ، فقد صممت على أن تقدم مراسم الإحترام لجثمان أخيها . وفى أسطر قليلة تتضح لنا شخصية الأختين بوضوح : (أنتيجونى) وفيّة لأخيها مصممة كل التصميم على أداء المهمة التى فرضتها على نفسها .

أما (أسمينا) فكانت أقل صلابة ، خائفة مما قد يجره عناد أختها . تقول « أنتيجونى » انصتى إلىّ يا أسمينا

لقد دفن كريون أخانا أتيوكليس

دفناً عسكرياً كريماً . وقد فعل الصواب ، وما يجب أن يكون

وحق له ، لكن يولينيسيس حارب

بنفس الشجاعة ومات بنفس التعاسة

ويقولون أن كريون أقسم

ألا يدفنه إنسان ولا يبكيه إنسان

وأمر أن يلقى بجثمانه فى الحقول

طعاماً حلالاً للغربان

هذا ما قالوه وسيعلنه ملكنا الطيب كريون .

على الملأ ، وجزاء من خالف ذلك

الرجم بالحجر فى الميدان العام

هذا هو الأمر .

والآن تستطيعين أن تظهرى نفسك على حقيقتها

هل أنت مخلصة لأسرتك أم خائنة .

وتجيب (أسمينا) جواباً تتجلى منه شخصيتها الحذرة « يا أنتيجونى المسكينة ماذا عساى أن أفعل ؟ كيف يمكن دفن جثمان يولينيسيس ، ثم تتساءل « لقد قلت لتوك إن القانون الجديد يحذر . . ففكرى فى الخطر ! فكرى فيما يستطيع كريون أن يعمله » ويأتى جواب أنتيجونى مساوياً لهذا فى الدلالة على شخصيتها :

إذا كان هذا ما ترين

فلا حاجة بى إليك حتى ولو طلبت المجىء

لقد اخترت طريقك ، فكونى ما أردت أن تكونى

لكنى سأدفنه . وإذا كان لابد أن أموت

فرأيى أن جريمتى مقدسة وسأشاطره

الموت وسأكون أثيرة لديه

كما هو أثير لدى .

إن للميت علينا حقوقاً

أطول أمداً من حقوق الحى . فالموت دائم .

وكان فزع أسمينا يرجع إلى خوفها على نفسها إلى حد ما ، لكنه فى معظمه يرجع إلى خوفها على أختها .

أسمينا : أنتيجونى ! أنا شديدة الخوف عليك .

أنتيجونى : لا حاجة بك إلى ذلك ، إنك إنما تفكرين فى نفسك .

أسمينا : لكن هذا الأمر يجب أن يبقى سراً ، لا تخبرى به أحداً . سأحفظ السر . أنا أعد بذلك .

أنتيجونى : كلا بل أذيعيه أخبرى كل الناس ، فكرى كم سيكرهونك حين يتم كل شيء إذا علموا أنك كنت على علم به طول الوقت .

كان جواب أسمينا للمرة الثانية رداً على هذه النصيحة الأخيرة عظيم الدلالة على شخصية أنتيجونى أكثر منه على شخصيتها هى ، قالت « إنك تتوقدين حماسة لخطة فى برود الموت » .

يلى ذلك أغنية المنشدين حين يدخلون وتزداد عزلة البطلة ، إذ كان أفراد هذه الجوقة لا من النساء بل ولا حتى من الشبان ، بل من رجال عجائز أكسبتهم الشيخوخة بروداً وحذراً . وفى سخرية رقيقة ينشدون نشيد انتصار طيبة فى المعركة ، وأن هذا سيكون يوماً بهيجاً .

ويظهر الآن كريون على المسرح ويعلن قراره فى خيلاء وكأنه يلقى خطاباً سياسياً ولا يكاد يفرغ من ذلك حتى يظهر فى مشهد مضحك جندى به نزوق ، يقول : إنه وجد جثمان يولينيسيس والتراب منتشراً فوقه . فينفجر كريون مغضباً ، ويرفض فى إزدراء ما يقول به المنشدون من أن هذا العمل ربما أتى به الإله ، ويعلن عن إعتقاد بأن أحداً قد عمله نظير رشوة .

فمصدر أفكاره هو اعتقاده بأن لكل رجل ثمنه وأن « المال وراء كل شىء» .

المال !

ليس فى الدنيا مفسد مثله .

تغوص المدائن .

وتزول البيوت ويفنى الرجال وتفسد القلوب الأمينة .

كل هذه الكوارث تنزل من أجل المال .

ما أكثر عجائب الدنيا . وأعجبها الإنسان .

يدين البحر العاصف الأزرق لسلطانه .

وتحمله القمم الضخمة إلى أعلى .

والأرض الطيبة التى لا تنفد .

تتشقق بالأخاديد اللامعة حيث جرى محراثه .

عاما بعد عام .

وختامها دعوة إلى العقل :

« أيها الذكاء النفاذ ، أيتها القوة التى لا تحد .

إيه يا قدر الإنسان ، تعمل للخير وللشر .

حين تراعى القوانين ، تقف مدينته .

رافعة الرأس ، وحين تنتهك القوانين

ماذا يبقى من مدينته إذن ؟

لن يلقى الإنسان الفوضوى راحة

لدى نارى . ولن يقال أن أفكارى هى أفكاره

وتمضى المأساة بسرعة ابتداءً من هذه اللحظة ، فيعود الجندى بالمذنبة أنتيجونى ، فيسألها كريون وهو غير مصدق « هل تجاسرت على تحدى القانون ؟ » .

فتجيب فى هدوء :

نعم تجاسرت و جرؤت !

لم يكن أمراً من الله . فالعدالة النهائية

التى تحكم عالمنا الأرضى لا تشرع مثل هذه القوانين .

لقد كان أمرك أيها الملك قوياً

لكن قوتك كلها هى الضعف بعينه

أمام قوانين الله الخالدة الأزلية

وهى ليست قوانين اليوم ! فقد كانت قديماً ، وستظل دائماً

تعمل عملها أبداً ولا شأن للإنسان فيها .

وفى ثورة الغضب يأمر كريون بأسمينا أيضاً فيؤتى بها أمامه . وفى براعة المسرحى الذى يستخدم المفاجأة التى لم تخطر على البال ، تعترف أسمينا بأنها كانت شريكة فى جريمة أختها ، بالرغم من أن أنتيجونى تريد فى كبريائها أن تنفرد بالعذاب .

أسمينا : نعم ، إذا سمحت لى أختى قلت إنى مذنبة

أنتيجونى : (فى هدوء) كلا يا أسمينا . لا حق لك فى هذا القول
لم ترضى بمساعدتى . فلن أسمح لك بمساعدتى . انقذى نفسك
ستجدين من يثنى عليك . وسأجد أنا التمجيد أيضاً .
ولن أغبطك على هذا . ستنالين الحمد ، وسينالنى الشرف أيضاً » .

وتنشد الجوقة الآن أنشودة المصير القريب ، بينما الآلهة ماضون فى عملهم « إن متعة الإنسان الصغيرة هى مصدر مآسيه ! » ويأتى هيمون خطيب أنتيجونى ليدافع عن قضيتها . وكانت حجة كريون أنه لابد من المحافظة على القانون والنظام وكانت حجة هيمون أن فرداً واحداً مهما بلغ من الحكمة لا يستطيع القطع بأنه على حق فى حكمه .فيصيح كريون « الدولة هى الملك » ويرد عليه هيمون « هذا إذا كانت الدولة صحراء » .

ويظل الملك على إصراره . غير أنه يعلن أمراً غير متوقع هو العفو عن أسمينا . وفى أثناء ذلك تترنم الفرقة بأنشودة انتصار الحب على العقل ، فالحب هو تلك القوة التى جعلت هيمون يجرؤ على تحدى غضب أبيه . وتذهب أنتيجونى إلى مصيرها الأليم ، فتسجن فى صخرة . لكنها لا تكاد تساق إلى مصيرها حتى يتصل العراف الأعمى تيرسياس بكريون ، ويحذره من أن يقف من جديد على هاوية الأقدار . فيتجاهل الملك نصيحته ويتهمه هو أيضاً بالرشوة . غير أن عقله يضطرب حين يتنبأ العراف بنبوءة مفجعة . وكان يلقى كلماته فى اتزان ، حتى لقد سارع كريون إلى إلغاء قراره ، وأمر أتباعه بإنقاذ الفتاة التى كان قد حكم عليها بالموت . غير أن هذا القرار قد جاء بعد فوات الأوان . فهذا رسول ينبئهم كيف أن أنتيجونى شنقت ، وأن هيمون قد تخلص من آلامه بالإنتحار ، وماتت زوجة كريون

(أيريديس) حزناً على ولدها . ويقف كريون وحده على المسرح المظلم رجلاً هدت الخطوب بنيانه .

من هذا يتضح لنا أن مسرحية (أنتيجونى) تشتمل على صفة لا وجود لها فى إلكترا . ففيها كما فى سالفتها وجه الكاتب عنايته الكبرى إلى الشخصية البشرية ، إلا أن الآلهة قد اقتربت على نحو غامض من سير الحوادث ، ولئن خلت أشخاص المسرحية من الكائنات العلوية فلقد أضفى المؤلف على الكائنات البشرية وأعمالهم ضوء الموضوع الأساسى ، وهو موضوع ميتافيزيقى فى جوهره . ذلك أن هناك نغمة تتردد طوال المسرحية ، هى نغمة القانونيين . فكريون لا يهمه شىء بقدر ما يهمه العقل والنظام المدنى . أما أنتيجونى المؤمنة العاطفية فعندها أن نداء الروح هو كل شىء . وبين هذه القوى المتنازعة يتخذ سوفوكليس مسلكاً وسطاً . لأن هذه المسرحية لا تهدف إلى الدعاية . حقاً أن أعمق عواطفنا تتجه إلى أنتيجونى وهيمون ، غير أن صورتها الواضحة لا تمثلها مبرأة من كل عيب . فهى أنانية فى كبريائها ، يحف بها مظهر التعب العصبى ، والضيق بالحياة ، وتكاد تكون نفسها عالقة بالموت .

ولا مراء فى أن هذه المسرحية أرق المآسى الإغريقية وأكثرها توازناً .

آل لايوس « أوديبوس تيرانوس وأوديبوس فى كولونوس »

لقد كان لقصة مملكة طيبة تأثير عميق على سوفوكليس . فما كاد يتم كتابة أنتيجونى حتى ألف مسرحية « أوديبوس تيرانوس » الرهيبة . وبعد موته بأربع سنوات مثلت مسرحية « أوديبوس فى كولونوس » .

ولعل أوديبوس تيرانوس هى أشهر مسرحية لسوفوكليس ، ولا مراء فى أنها قصة رائعة وحوارها بارع ، وعرضها للأشخاص عميق . وقد وقعت أمور أساسية فى القصة قبل أن تبدأ حوادث المسرحية . ولابد من الإحاطة بها لتكون مفهومة ، وكان المؤلف شديد البراعة فى إشارته إلى هذه الأحداث خلال عرض مسرحيته فأحسن المزج بين الماضى والحاضر .

صار أوديبوس الآن ملكاً على طيبة ، ومضى على توليه الحكم عدة سنوات وتزوج (جوكاستا) أرملة لايوس . والواقع أن (جوكاستا) كانت أمه . فلقد مات (لايوس) مقتولاً بيد ولده دون أن يعلم أوديبوس عن ذلك شيئاً . إذ نزل بالمدينة وباء ؛ فاشتد القلق بالملك على مصير مملكته ، فبعث بصهره كريون إلى مهبط الوحى يستبين الخطيئة التى جرَّت على مدينته هذا الويل . ويعلن مهبط الوحى أن الوباء راجع إلى وجود قاتل لايوس فى طيبة . ويقطع أوديبوس على نفسه عهداً أن يكشف عن المجرم ، فيدعو الكاهن الأعمى تيرسياس فيشير الكاهن فى غموض إلى أنه هو المذنب . لكن أوديبوس يطرده فى غضب وقسوة ، معتقداً أن كريون قد أغراه بالمال على ذلك ، وتحدث مشادة ، بين الملك وصهره لا يقطعها غير سرعة دخول جوكاستا من القصر إلى المسرح . فإذا خلت بأوديبوس سخرت من اتهام تيرسياس له . ووصفت الطريقة التى قتل بها لايوس بأيدى اللصوص « عند ملتقى طرق ثلاثة » تتطور المأساة تطوراً سريعاً ابتداءً من هذه اللحظة وينزعج أوديبوس ، إذ أن وصف المكان ينطبق على ما يذكره من حادث أقدم عليه فى ساعة غضب ، فقتل مسافراً اعترض طريقه . فتطمئنه جوكاستا بأن تذكره بما قال الوحى من أن لايوس سيقتل بيد ابنه ، وأن قتل هذا الملك إذن لا ينطبق على النبوءة . ويزداد اطمئناناً حين يأتى رسول يخبره بموت

(بوليبوس) وكان أوديبوس يحسبه أباه ، وكان قد هجره مخافة أن تتحقق نبوءة أخرى .

ويسأله الرسول « إنك تخشى أن تتلطخ بالجريمة عن طريق أبويك ؟ »

أوديبوس : نعم أيها الرجل الهرم ـ إن هذا ما يفزعنى دائماً .

الرسول : ألا تعلم إذن أن مخاوفك باطلة كل البطلان ؟

أوديبوس : كيف ذلك ، إذا كنت قد ولدت هذين الوالدين ؟

الرسول : لأن بوليبوس ليس من دمك

أوديبوس : ماذا قلت ؟ ألم يكن بوليبوس أبى ؟

الرسول : لم يكن أقرب إليك ممن يحدثك الآن » .

وتتكشف الحقيقة تدريجياً فى منطق دقيق قوى .

لقد عثر راع على أوديبوس طفلاً ، ورباه بوليبوس كأنه ابنه . وفى هذه الأثناء كانت جوكاستا قد تبينت السر الرهيب . فحاولت أن تثنيه عن الحصول على البرهان الأخير من الراعى الهرم . لكنها عجزت عن وقف تدافع الأحداث . فتنتحر بينما أوديبوس فى شقائه وعذابه يفقأ عينيه ويستعد لمغادرة المدينة .

وتمضى المسرحية كلها فى إحكام ومقدرة ، تنتقل من حادث إلى حادث ، وتزداد الوقائع ارتفاعاً . ومما يشهد ببراعة هذه المسرحية أن أرسطو اتخذها أعظم مثال على المأساة ، حين كان يتلمس شواهد على صدق رأيه فى كتابه (الشعر) . فحوار هذه المسرحية لا تجد فيه سطراً واحداً من غير ضرورة . ولم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفى إلا انتهزتها . وكانت العناية

الكبرى فيها كما كانت فى إلكترا وأنتيجونى برسم الشخصيات ، مثل كريون رجل الحاشية الأمين ، وجوكاستا الأم والزوج ، وأوديبوس النبيل الشهم على أنه المصاب بحدة المزاج ، العنيد المندفع المتهور . ولقد استطاع سوفوكليس بقدرته الفائقة فى علاج الموضوع أن يعرض علينا القصة عرضاً ثنائياً فنحن إذا نظرنا إليها من الخارج رأيناها إحدى مآسى القدر . فلقد ثبت صدق الوحى فى النهاية ، وحاول أوديبوس وجوكاستا بكل جهدهما الفرار من القدر ولكنه يوجه حياتيهما إلى النهاية المحتومة ، الدمار . ومن جهة أخرى كان أوديبوس، كما رسمته هذه المسرحية ، هو سبب الأحداث التى أثبتت صدق الوحى . إذ يتمثل موضع الضعف الرئيسى فى شخصيته فى ثورته المفاجئة على تيرسياس ، ويتمثل على نحو أخص فى ثورته المفاجئة على كريون ، وما كان الرجل المسن (لايوس) ليذبح لو لم يكن الشاب (كما كان أوديبوس وقتئذاك) مصاباً بنوبات حدة المزاج ، بل إنه فى ختام المسرحية لا يدافع عن نفسه بجهله حقيقة الأمر . وما كان عليه لو أسرف فى الرثاء لنفسه ، وألقى المسئولية كلها على اللعنة التى إليها مرد تصرفاته ، غير أنه بدلاً من ذلك قبل تحمل المسئولية كلها ، لأن القدر يتمثل هنا أيضاً فى شخصيته وخلقه . وفى خروج الجوقة من المسرح ما يدعو إلى تأمل غرابة المسالك التى تتخذها الحياة. فهى تقول « أن عيوننا إذ تترقب اليوم الأخير المحتوم ، لا يمكننا أن نقول بأن أحداً من جنسنا الفانى سعيد ، حتى يجتاز عتبة الحياة وينجو من الآلام . . وقد يكون لأيسر الأخطاء أفدح العواقب » .

ويعود سوفوكليس فى ختام حياته إلى قصة أوديبوس فيرينا الملك فى شيخوخته ، وقد حكم على نفسه بالنفى سنوات عدة من طيبة . فنراه كفيفاً واهناً تقتاده أنتيجونى الأمينة . والقصة تجمع بين البساطة الرائعة والتعقيد الرائع .

إننا الآن فى اللحظة التى يستعد فيها إيتوكليس لملاقاة جيش آرجوس العظيم الذى جمعه يولينيسيس ليحارب به أخاه ، فيعلن الوحى أن طيبة لن يكتب لها الحظ السعيد إلا إذا مات فيها أوديبوس المنفى أما إن دفن جثمانه فى أتيكا فإن الحياة تزدهر فى أثينا بدلاً من طيبة . وقد عثر على أوديبوس فى كرلونوس فى أتيكا فى الخميلة المقدسة عند الآلهات الشريرات والمحسنات .

ونرى فى أحداث المسرحية محاولات كريون لخداع الرجل الهرم وحضه على العودة إلى طيبة ، بينما يعرض عليه (تسيوس) حمايته . لكن بالمسرحية ما يفوق الأحداث فى أهميتها . فإن الصفة الأولى لهذه المسرحية هى تصوير السلم الروحى الذى تمخض عنه العذاب . ففى (أوديبوس) هذه نتنسم للنبل أريجاً لا نجده عند أى رجل ، غير ذاك الذى هوى فى أعماق اليأس ، ثم ارتفع ظافراً فوق لجته . وفى الختام يستأثر بانتباهنا مشهد يكاد يكون صوفياً . فهذا هو الملك الأشيب تنتصب قامته عالية حين يواجه بناته والملك تسيوس . ومع أنه مكفوف البصر ، فإنه يعلم أنه سيهتدى إلى حيث يحظى براحته النهائية دون عون من أحد ، إنه لا يستهدى بأيدى البشر ، بل يستهدى بالنور الذى صار الآن ينبثق من قلبه والقوى التى وجدها من جديد :

« سأخبرك يابن أجيوس

بما يخبئه القدر لهذه المدينة

التى استعلت على طوارق الحدثان

أما أنا وإن حرمت يداً تهدينى السبيل

فإنى سأكتشف البقعة التى يجب أن تشهد مماتى

فإلى هذا المكان أشخص الآن ، إن رسالة من السماء
تتعجلنى فهيا بنا الآن
وعليكم يا بناتى بدوركن أن تسرن فى أعقابى
تأملن . إنى أقتادكن
كما كنتن تقدن أباكن . هيا بنا
كلا لا تلمسننى واتركننى لنفسى
أبحث فى هذه التربة عن القبر
الذى قدِّر أن يكون مثواى
أيها النور ـ أيها الظلام ـ لقد كنت يوماً تهدينى
أما الآن فلن تلمسك أطرافى ،
فلقد أخذت أتسلل فى الطريق
لأخفى نهاية حياتى فى العالم الآخر
وأنتم يا أعز الصحاب ، بأرضكم وأتباعكم
أدعو لكم جميعاً بالسعادة
وفى سعادتكم التى يحدوها الطائر الميمون أبداً ،
اذكرونى ـ اذكروا ميتكم »

وتكون آخر الكلمات التى تنشدها الجوقة نهاية مناسبة لهذه المسرحية (لاتأسوا ولا تحزنوا . لا ترفعوه بعد الآن . ففى الحق أن هذه الأشياء تقف موقفاً ثابتاً) .

فى هذه المشاهد الصوفية فى تصورها تبدو كذلك ذروة من ذرى الوطنية . لكنها أرق وأعمق مما نراه فى مؤلفات إسخيلوس . وليس فى المسرحية أحب إلى النفس من أنشودة الجوقة حين تترنم بالنشيد التالى فى تمجيد أتيكا :

« أيها الغريب ، لقد أتيت لتستريح
حيث المروج التى لا تشبهها مروج
فى هذه الأرض المباركة
فى مروج كولونا الزاهية
وفيها البلبل الصداح ،
فى أوراق الوادى الخضراء ،
كثيراً ما يحب أن يختفى . ثم ينخرط فى النواح
وتحت طلال الكروم القائمة كأنها النبيذ
فى الطرق المورقة التى لم تطأها قدم
ولن تتخللها شمس ولا زوابع
والتى تزخر بالفاكهة ، فاكهة الله
حيث يحكم ديونيسيوس
فى حفلاته السكرى
مع سافياته عذارى الغاب

لقد عاد سوفوكليس فى هذه الأيام الأخيرة من حياته للحنين إلى مدينة كولونا البيضاء ، مسقط رأسه ، وإلى امتداح أتيكا البلد الذى ترعرع فيه .

إن الألفاظ لذهبية تتلألأ فى شمس الذكرى ، ويغدو المشهد الحاضر وقد اكتسى رداء الأبدية .

حلم الحياة . « أياس » و « فيلوكتيت »

كانت مسرحية « أياس» من المؤلفات الأولى لسوفوكليس ، وكانت «فيلوكتيت » من مؤلفاته الأخيرة ، وتختلف هاتان المسرحيتان اختلافاً أساسياً . فإحداهما زاخرة بالإنفعال والتهور والوحشية ، أما الأخرى فتغشاها روح هادئة تكاد تكون رومانسية فى غرابتها . غير أننا إذا أخذنا المسرحيتين معاً أمكننا أن نظهر على خصيصة جوهرية لنظرة سوفوكليس إلى العالم ، وأمكننا فهم الجو الذى يسود « أوديبوس فى كولونا » .

فالمسرحية الأولى دراسة رهيبة للخطأ الذى يورث الفواجع . فقد كان أياس من أشهر محاربى الإغريق . وكان يعتقد أن من حقه أن يحظى بإمتلاك أسلحة أخيل . غير أن هذه الأسلحة أعطيت لأوديسيوس فأصيب كبرياء أياس بجرح عميق . فخرج فى الليل ، وقتل زعيمى البعثة أجاممنون ومينلاوس ، إذ ظنهما السبب فيما لحق به من إهانة .

وغضبت الإلهة أثينيا لذلك التصرف الذى يدل على الكبرياء الجامحة فخرجت من الأوليمب ، فأطفأت نور عقله ، وأصابته بالجنون . وهكذا هاجم قطيع الماشية الذى يملكه الجيش وهو يحسب فى ضلاله أنه يذبح أعداءه ، وأفاق من لوثته آخر الأمر وخجل لنفسه وانتحر .

هذه المأساة قوية جداً من حيث هى دراسة للشخصية ، ولكنها تشمل إلى جانب رسم الشخصية صفة خاصة أخرى ، قد تفوق فى أهميتها الصفة الأولى . ويكشف المشهد الأول عن هذه الحقيقة بوضوح . إذ تظهر فيه

الإلهة أثينيا من أعلى وهى تخاطب أوديسيوس ، فيسمع صوتها ، لكنه لا يراها . وبعد حوار قصير بين الرجل والإلهة ، تستدعى الإلهة أياس المجنون من مخيمه ، وتسخر منه فى قسوة وتقوده من غرور أليم إلى غرور أليم ، بينما يقف أوديسيوس الحكيم صامتاً متعجباً . وفى النهاية ينسحب أياس ثانية ، بينما ينطلق لسان أوديسيوس مترجماً عن أفكاره فيقول :

« لست أعرف أنبل منه وإنى لأرثي له

فى شقوته ، وإن كان عدوى ،

فإنه مسوق إلى نهاية مفجعة

وإنى لأرى مصيرى كما أرى مصيره

فإنى أجيد الرؤية

ما نحن إلا أخيلة ، وكل الأحياء مجرد أخيلة لا حقائق ! » .

ليست الحياة إلا حلماً ، تلك فكرة شغلت أذهان كثيرين من أعظم كتاب المسرح على مدى التاريخ . وكان أول من عبرَّ عن هذه الفكرة هو سوفوكليس منذ أكثر من ألفى سنة . وهذا يدلنا على لون عبقريته . فإننا نكاد نجد فى هذا المشهد الذى يسوده الجنون والعجب ، إرهاصاً بفكرة شكسبير « فى العاصفة » وبفكرة كالدرون « فى الحياة حلم » .

على أن روح « العاصفة » تبدو أكثر وضوحاً فى مسرحية فيلوس التى كتبها سوفوكليس حين قارب عامه التسعين . وقصة هذه المسرحية وجوها غريب .

فقد جرت حوادثها فى جزيرة منعزلة هى « ليمنوس » حيث ظل يعيش

فيلوكتيت عدة سنوات بعد أن هجره الإغريق . فلقد لدغه ثعبان ، فأصيب بمرض كريه ، وكان يعيش فى كهف ، ولم يستطع المحافظة على حياته إلا بفضل امتلاكه للسهم والقوس الشهيرين اللذين كان يمتلكهما البطل هيراكليس . وبالرغم مما فى القصة من تعقيدات كثيرة ، فإنها باختصار تخبرنا كيف أن نيوبتوليموس الشاب ابن أخيل يصل مع أوديسيوس الماكر إلى جزيرة ليمنوس مرسلين من القوات الإغريقية فى طروادة، لأن الوحى أخبرهم بأنهم لن ينتصروا ما لم يحصلوا على أسلحة هيراكليس .

ولم يكن يهم أوديسيوس أمر غير امتلاك القوس . فقد خلا قلبه من الرحمة والعطف وقنع كل القناعة بأن يخدع فيلوكتيت لكى يحصل على مبتغاه. غير أن الأمر لم يكن بهذه البساطة فى نظر نيوبتوليموس ، فإن النبل الهادىء الذى أضفى سحره على قاطن هذه الجزيرة قد تملك مشاعره ، وهكذا اصطدم شعور الشرف والولاء بتصميم أوديسيوس على النجاح بأية وسيلة .

تجد طوال هذه المسرحية جواً من العجب والدهشة . فما يكاد أوديسيوس ونيوبتوليموس يبلغان شاطىء جزيرة ليمنوس القاحلة الخاوية ، التى لم تطأها قدم إنسان ، ولم يتردد فيها صوت بشر . وحتى يأسرنا سحر القصة فلقد استطاع سوفوكليس ببراعة ألفاظه أن يصور أمامنا البقعة المهجورة ، حتى نكاد نحس فى نفوسنا ما خيم على المكان من صمت لم يزعجه حتى الآن غير تكسر الأمواج على الصخور ، وصوت الرياح التى لا ترحم ! .

ويرسم المؤلف فى فن سامق شخوص المسرحية فى هذه البقعة . ويبرز التباين بين المؤامرات التى يحيكها أوديسيوس دون وازع ، وبين نمو الحماسة

فى نيوبتوليموس ومظهر النبل الذى سما به العذاب فى فيلوكتيت ، ويعرض المؤلف العذاب الجسمانى الذى لاقاه البطل ، وذلك البلسم الشافى ، النوم :

« أيها النوم يا راعى البشر
يا طبيب العقل النطاسى
الذى لا يعرف الألم ولا الأسى
يا أشفى بلسم لكل خطب ، وأرق ملك
أنصت إلينا الآن
انصت إلى ضراعة الضارع
أغمض عينيه النوم الوادع
وواصل راحته
استمع إلى ضراعة الضارع
أيها الطبيب القدير ، استمع إلينا الآن » .

هنا نشعر أننا قريبون من شكسبير بتقديره العميق للطبيعة ، وملاحظته الواسعة لبنى الإنسان ، وإدراكه للإمتزاج بين القدر والشخصية وفهمه العميق لشقوة الحياة وتصوره للنبل الذى تتمخض عنه روح البشر إذا امتحنت بالألم . إن سوفوكليس يقترب منا أكثر مما اقترب إسخيلوس الخشن . ولعل مسرحياته مثقلة بتقاليد المسرح الإغريقى ، لكن التقاليد مهما تكن غرابتها لا تستطيع إخفاء الإنسانية الأصيلة التى ينبض بها شعره .

الفصل الثالث

فجر الواقعية : يوربيدس

إذا انتقلنا إلى مسرحيات يوربيدس كما ترجمها مثلاً « جلبرت مورى » وقرأنا الأناشيد الغنائية التى تترنم بها الفرقة كان من الصعب علينا أن نجد صلة بينها وبين الواقعية . لكننا إذا قارناها بمسرحيات إسخيلوس أو سوفوكليس رأينا فيها ولا ريب ـ بعد الفحص الدقيق ـ صفات تجعلها أقرب إلى خصائص المسرح فى زماننا . فإذا كان سوفوكليس أشبه بشكسبير فإن يوربيدس بما يسود مؤلفاته من نزعة عقلية ونزعة تشاؤمية كثيراً ما يذكرنا ببرنارد شو . . ، وكان لروحه هذه أسباب نمت من ظروف حياته ، حقاً إنه ولد بعد سوفوكليس بعشرة أعوام فقط ، لكنها عشرة أعوام زاخرة بالأحداث .

فلقد رأينا إسخيلوس سنة ٤٨٠ رجلاً فى منتصف العمر يحارب فى سلاميس . وكان سوفوكليس وقتئذاك صبياً فى الخامسة عشرة يقود فرقة العازفين الذين يحتفلون بالنصر . وفى هذه السنة كان عمر يوربيدس خمسة أعوام . وكانت الصلة بين سوفوكليس ويوربيدس فيما يتعلق بحرب البليبونيز علاقة ذات مغزى . حقاً أن الرجلين ماتا تقريبا فى الوقت نفسه ،

لكن حينما نشب الجزء الأول من هذا الصراع الطويل ٤٣١ ق . م كان سوفوكليس قد صار شيخاً مسناً بينما كان يوربيدس لا يزال فى عنفوان الرجولة ، فكانت سنه لا تزيد كثيراً عن سن أسخيلوس أيام موقعة سلاميس. كان سوفوكليس حينئذاك قد سار فعلاً نحو الصوفية التى غشيت أعوامه الأخيرة ، بينما انصرف هم معاصره الذى يصغره فى السن إلى الأحداث السياسية التى تجرى حوله .

ويبدو أن يوربيدس كان يتجه بفنه أساساً إلى الشباب المثقف فى زمانه . وكان مذهب الشك قد أخذ فى الظهور حوالى منتصف القرن الخامس . وكان السفسطائيون قد أثروا تأثيراً كبيراً على الشباب . فذوت زهرة المثالية القديمة ، وأخذت العناية تنصرف عنها بسرعة إلى التفكير العلمى المؤدى إلى النجاح . وكان يوربيدس ينتمى إلى هذه المدرسة الفكرية ، فلم تعد الآلهة عنده تلك القوى الرهيبة التى كانت فى مخيلة إسخيلوس وصارت أساطير أثينا القديمة تفحص بنظرة مرتابة . وأخذ النظر إلى البطولة ينحط إلى مستوى النظر إلى الحياة اليومية لهذا الزمان . ويوجد تعبير حديث كريه ، كثر استعماله فى الأعوام العشرين الأولى من القرن الحاضر هو « إزالة الخداع» هذا التعبير يمكن أن يصف كثيراً من أثار يوربيدس .

ونزعته إلى الشك فى حقيقة الأساطير القديمة . وإلى الارتياب فى حكمة الماضى أوجدت له مشكلة مسرحية خاصة . وفى خلال حله لهذه المشكلة زاد المسرح قرباً من مسرح العصر الحاضر . وكان الكاتب المسرحى فى غالب الأحيان مجبراً على أن يختار موضوعه من بين عدد محدود من التواريخ الأسطورية . ومع أنه كان يبحث فى مجال أوسع من المجال الذى بحث فيه أسلافه فإن هذا التقيد حصره بالرغم من ذلك فى حدود ضيقة ، فاتجه

يوربيدس إتجاهين : هنا جعل الأشخاص حقيقيين وعاديين ، واستخدامهم للتعليق الفلسفى على الأحداث .

وكان توخيه هذين الأمرين هو السبب فيما أدخله على البناء المسرحى من تغيرات ، ومن الجلى أن الجوقة كانت عنصراً مسرحياً لا ينسجم مع فكرته الرئيسية ، ولهذا مال فى معظم مسرحياته إلى الإقلال من اشتراكها فى الأحداث الهامة حتى تضاءل أمرها وصارت مجرد مجموعة من المنشدين منفصلة ، تسرف فى تقديم الأناشيد التى لا تكاد تتصل بالموضوع الرئيسى . وتعويضاً عن ذلك قدم يوربيدس أغانى رائعة جميلة تنشدها الجوقة ، وفى الوقت نفسه زاد بإستمرار فى تجويد الموسيقى التى تصحبها وجعلها أغنية زاخرة . لكن هذا لا يغير من واقع الأمر . إن اهتمامنا فى أغلب مسرحياته يكاد يتركز كله فى الفصول التى تعرض الشخصيات الرئيسية . فتمثيلياته مسرحيات تظهر فيها مجموعة من الأغانى كفواصل ، لا مسرحيات تقوم على التفاعل بين الجوقة وبين الأشخاص .

وكان لابد من تعديل آخر فى البناء المسرحى نتيجة لموقفه الخاص تجاه الموضوعات الأسطورية . فقد كان يرى نفسه أحياناً مضطراً إلى أن يضع فى أول المسرحية تفسيراً يمد النظارة بالمعلومات اللازمة لفهم وجهة نظره ، ومن هنا نشأ المدخل Prologue الذى ابتدعه يوربيدس والذى يتحدث فيه شخص واحد باسم الشاعر . ولو أن يوربيدس قد عاش فى عصر متأخر لكتب لمسرحياته مقدمات . وإذا كان هذا ضرورياً فى مبدأ القصة ، فقد كان لابد من حيلة مشابهة فى منتهاها . ولقد كان من الجرأة فى تناوله للقصص القديمة بحيث لم يبق عنده مكان للحركة المعقدة التى كان يقبلها المسرح الإغريقى من قبل . وترتب على ذلك أن لاذ يوربيدس بالحيلة التى

صارت تقرن باسمه منذ ذلك الحين ، وهى استخدام خروج « الإله من الآلة» deus ex machine وكانت الآلة المشار إليها حيلة مسرحية بدأ استخدامها حوالى آخر القرن الخامس ، وكان يمكن بفضلها إنزال أحد الآلهة من سقف مبنى المشهد . ولقد أكثر يوربيدس من استخدام هذه الحيلة ، فمضى بمسرحياته إلى نهاية غير منطقية ـ فكان الإله يصدر أوامره القدسية إلى الأشخاص الذين تحته ـ وتطورت تلك العبارات إلى معناها الحالى . فلقد ظلت حيلة يوربيدس مستخدمة حتى نهاية الآلهة .

ولكن يجدر بنا حين نلاحظ هذه المستحدثات ، ألا نحسب أن كل مسرحيات يوربيدس الموجودة الثمانى عشرة أو التسع عشرة مسرحية قد كانت من نوع واحد . أو أنه خلا من نزاهة القصد وعمق الشعور ، فإنه على نزوله إلى الاستثارة العاطفية ، وجنوحه إلى استغلال الحواس ، وهما اللعنتان اللتان تلاحقان أبداً خطوات رجل المسرح الواقعى ، فقد تطامنت له أحياناً القدرة على الإرتفاع إلى مستوى التصورات الحقة للمأساة ، ومهما حاول التهوين من سر الإنسان فقد كان طابع عصره من القوة والتأثير على روحه بحيث حمله على أن يعبر ـ فى بعض مسرحياته على الأقل ـ تعبيراً عميقاً عن مشكلات الشر والخير .

إلكتــــرا

لعـله يحسن بنـا أن نبـدأ اختبـار آثـاره بتلـك المسرحيـة . التى يبـدو كأنهـا تتوسط حياته فى التأليف الدرامى والتى يمكن مقارنتها بمسرحيات شبيهة بها كتبه إسخيلوس وسوفوكليس . وقد مثلت « إلكترا » حوالى عام ٤١٣ ق . م . حين كان فى الثانية والسبعين من عمره وهى ـ كما يدل عليه

عنوانها ـ تتناول الموضوع نفسه الذى تناولته مأساة سوفوكليس التى تحمل الإسم نفسه ، ومسرحية « حاملات القرابين » . ويتضح ذلك من فحص بنائها .

إننا لا نقف هنا فى فناء قصر ، بل نقف أمام كوخ فلاح ، يبرز منه صاحبه فى ثياب بائسة ، شبحاً أضناه العناء . فيعرض بسرعة فى حديثه الإفتتاحى الحوادث التى أدت إلى مقتل أجاممنون ثم ينتقل إلى رواية ماتلا ذلك من أحداث . لقد بلغت إلكترا سن الزواج . فطالب جميع أمراء الإغريق يدها . ولكن إيجيستوس خاف من أن تلد ابناً رفيع الأصل ينتقم منه . بل إنه عقد النية على قتلها لو لم تمنعه كليتمنسترا من ذلك . وأخيراً فكر فى حيلة : فقد زوج الفتاة من فلاح فقير معتقداً أن الشخص الوضيع الأصل لا يستطيع أن يفعل ما يخيفه ، ويعلن هذا الفلاح لنفسه أنه قد احترم عذارتها دائماً .

فإذا انتهى من كلامه ، دخلت إلكترا وعلى رأسها جرة ماء . فلما سئلت لماذا تشق على نفسها فى الجهد على هذا النحو ، أجابت بأن عطف الفلاح هو ما يحملها على ذلك :

« ياله من حظ باهر
أن يجد الناس لآلامهم طبيباً مثلك
لقد حق عليّ . ما طاوعتنى قوتى ،
أن أخفف عنك عبئك مهما عارضت
وأشاطرك أحمالك » .

ولابد من التعليق السريع على هذا المشهد . فالأثر الذى يحدثه واضح لاشك فيه . فإن إلكترا التى أضفى عليها إسخيلوس ثوب البطولة، وأسبغ عليها سوفوكليس ثوب المثالية ، أضحت فتاة عادية تذهب إلى البئر لتأتى بالماء ، لقد نزلت الأسطورة القديمة إلى الأرض ، وفضلا عن ذلك فإنه يبدو على الأشخاص الآن أنهم ينتمون إلى بيئة حقيقية . فالفلاح يتحدث عن أخذ ثيرانه إلى الحقول ليحصد محصوله . وتتحدث إلكترا عن الإحتفاظ بنظام البيت ، حتى يجد العامل المضنى الراحة فى نهاية اليوم . ولم يقتصر الأمر على إنزال الأسطورة إلى الأرض . فلقد صارت قصة عائلية . ولا يفوتنا فى الوقت نفسه أن نشير إلى أمر آخر تنطوى عليه المسرحية . لقد كان يوربيدس اشتراكياً قبل أوانه . ويبدو أن عرضه للخلال النبيلة فى هذا الكادح الفقير يهدف إلى تبيان أن الفكر السامى والعاطفة النبيلة ، ليسا وقفاً على هؤلاء الملوك والأمراء الذين تمثلهم الأساطير القديمة . ومما يدل على أنه كان يقصد ذلك ما أجراه على لسان أورستيس من حديث مباشر عن الشهامة العقلية التى ينطوى عليها مظهر خارجى تعس . وفضلاً عن ذلك فإن الموقف الجديد الذى استحدثه كاتبنا أتاح الفرصة لاستثارة الشفقة والرثاء .

وكانت الشفقة والرثاء من الحيل الرئيسية التى ابتكرها يوربيدس ، ولئن عجز عن التعبير عن شدة المراس التى تميز بها إسخيلوس ، فقد كان بارعاً فى إسالة العبرات .

ويؤدى بنا المشهد التالى إلى التعرف بأورستيس وصديقه بيلادس . إذ تحضر إلكترا وفرقة من عذارى آرجوس إلى المسرح . فإذا انتهين من إنشادهن استبقاها أورستيس وأخبرها أن لديه أنباء عن أخيها ، وأطال معها الحديث

الذى كشفت فيه تماماً عن حبها لأخيها ، وشعر النظارة بأن أورستيس لو عاد ، فلن يتعرف عليه غير شخص واحد ، هو خادم عجوز كان يقوم على تربيته طفلاً ، فتزداد نغمة الشفقة والرثاء علواً ، حين تقول إلكترا :

« ما دمت قد أيقظت القصة

فإنى أتوسل إليك أيها الغريب

أن تحمل إلى أورستيس كل شجونى وشجونه

أخبره فى أى لباس وفى أى بيت حقير

وفى أى ضنى أرزح وأثوى

تحت أى سقف بعد سكنى القصور

وعلى أى منسج ينسج ثوبى

حتى لا يبقى جسمى عارياً

وكيف أنى أحمل بنفسى الماء من النبع

وقد حرمت من الحفلات ومن الرقص » .

ولئن كان هذا يضيف عنصر الشفقة والرثاء . فإنه يضيف إلى الواقعية ، أيضاً ، حين يعود الفلاح ويشكو من أنه لا يليق بامرأة أن تقف لتتحدث إلى الشبان ، فترجوه ألا يمعن فى الريب فيقتنع ، ثم يعاتبها على أنها لم تدع الشخص الغريب إلى كوخه ! . ويعلق أورستيس على النبل الطبيعى قائلاً :

« انظرى ! لا يوجد امتحان أكيد لقيمة الرجال .

لأن طبائع الفنانين تعتورها الفوضى .

لقد رأيت من قبل ابن رجل نبيل
فلم يتمخض عن شخص ذى قيمة
ورأيت أبناء كراماً لآباء لئام .
ورأيت جوعاً وهزالاً فى أرواح الأغنياء .
ورأيت قلوباً كبيرة فى جنوب الفقراء
فكيف للمرء أن يتبين الحق بين هؤلاء ؟
أعلى أساس الغنى ؟ وما أتعسه من أساس .
أم على أساس الفقر ؟ كلا فالفقر وباء
يعلم الناس الخطيئة تحت وطأة الحاجة
فلأتجه إلى شدة المراس . فمن تأمل الحراب
استطاع أن يحكم أى المحاربين شجاع ؟
فلندع الحظوظ على رسلها
انظرى ! هذا ليس من عظماء الرجال فى آرجوس
لم يسم به نسب رفيع
لكنه واحد من الجماهير تكشف عن ملك بين الناس
تعلم الحكمة ولا تخبط خبط عشواء
لا يخدعنك باطل الوهم
وزنى الناس بحديثهم ، بل بمشيتهم فى كل يوم

فهؤلاء هم العدول فى حكم الدول والناس .

أما كتل اللحم التى خوت من العقل .

فما هى إلا تماثيل نصبت فى السوق ! » .

ومن الواضح أن هذه مادة دخيلة على مسرحية نبتت من أفكار المؤلف لا من طبيعة الشخصية . وهى مادة أشبه بما يكتب فى المقدمات لا فى الحوار المسرحى .

ويستمر المشهد بالطريقة نفسها ، فتنتقد إلكترا زوجها لأنه يدعو الغرباء، وهم من النبلاء ، إلى هذا المسكن الحقير ، أما وقد وقع هذا الخطأ الاجتماعى فإنها تطلب إليه أن يرسل خادم أورستيس الهرم ليعاون فى ضيافة الأضياف ، وفى الوقت ذاته سيطرب لسماع أنباء سيده الشاب . ويلى ذلك أنشودة تترنم بها الجوقة ، وهى أنشودة جميلة ، لكنها غير ذات أهمية إلا فى أنها تشغل الوقت حتى يصل هذا الرجل الهرم ، فينطق ببعض الألفاظ القليلة لإلكترا ثم يشرع فى فحص قوام أورستيس وملامحه ، ولا يلبث أن يعلن آخر الأمر أنه أخو إلكترا شخصياً . فترتاب فى بادىء الأمر بطريقة تبين أن يوربيدس يسخر من مشهد التعرف فى مسرية إلكترا « سوفوكليس » ولكنها تقتنع حين يشير الرجل الهرم إلى آثار جرح بجبين الشاب ، كان قد أصابه على أثر سقطة فى أيام طفولته . وعندئذ يجلس الجميع لمناقشة خطة المستقبل .

إن الحراسة على القصر شديدة ، ولن ينجحوا ما لم يعدوا خطتهم بإحكام فيتقرر أن يذهب أورستيس إلى إيجيستوس حيث يقدم الضحايا لمذبح القصر. بينما إلكترا التى تصيح بأنها على استعداد لسفك دم أمها تقترح أن

تستدرج كليتمنسترا إلى كوخها . بأن ترسل إليها أخباراً كاذبة بأنها وضعت ولداً .

فتنشد الجوقة أنشودة عاطفية لكنها غامضة . وحينئذاك يسمع صوت على البعد ، فيشتمل اليأس على إلكترا إذ تظن أن أورستيس كشف أمره وذبح . لكن الأنباء سرعان ما تترامى بأن إيجيستوس هو الذى قتل . ويعود أورستيس بجثمانه وتقوم إلكترا بعد فترة من التردد بالتمثيل بالجثة فإن كراهتها لا تعرف حداً . وفى ثورتها الطويلة نتبين العواطف التى طال كبتها والتى ظلت سنين طويلة تمزق روحها .

وبعد ذلك نرى كليتمنسترا قادمة ، فيرتجف أورستيس من فكرة إتمام انتقامه .

« أورستيس : ماذا نفعل ؟ أمنا . . هل نقتلها ؟

إلكترا : ماذا . هل خشيت إذا رأيت صورة أمك ؟

أورستيس : ويحى . . كيف أستطيع قتلها ، تلك التى أرضعتنى وحملتنى .

إلكترا : كما قتلت هى أباك وأبى !

أورستيس : أى فيبوس . يالها من حماقة زائدة ! :

إلكترا : لكن إذا أخطأ أبوللو فمن يصيب ؟

أورستيس : ذاك الذى أمرنى أن أقتل أمي على غير طبيعة الأمور !

إلكترا : وكيف يصيبك الضر وأنت تثأر لأبيك ؟

أورستيس : سأكون مجرماً لقتل أمى وكنت من قبل طاهراً !

إلكترا : لكنك ترتكب خطيئة ما لم تثأر لأبيك ! .

أورستيس : إن علىّ أن أؤدى لأمى ثمن ما وهبتنى من دم .

إلكترا : وماذا تؤدى للأب إذا أهملت الإنتقام لأبيك .

أورستيس : بهذا يتحدث الشيطان متخذاً سمة الإله !

إلكترا : بهذا تحدث الإله من فوق عرشه ! .

أورستيس : لا يسعنى أن أثق بصدق هذا الوحى .

إلكترا : هل تريد أن تنقلب غراباً فلا تعود إنسياً ؟

أورستيس : كيف ؟ هل يجب علىّ أن أضع بنفسى الفخ لها ! ؟

إلكترا : نعم . نفس الفخ الذى صاد الزانى وذبحه

أورستيس : سأدخل . . يا لهول الموقف !

إذا كانت هذه مشيئة الإله . فلتكن ! .

ياله من صراع مر يجب أن أتجرعه وكأنه أمر حلو المذاق .

وعلى هذا النحو أعاد يوربيدس كتابة المشهد القديم قدم الدهر . ويأتى مقتل كليتمنسترا فى آخر المشهد ، وبذا يتيح وقتاً كافياً للتفكير ، ولا يقتلها أورستيس فى ثورة جامحة من الغضب بل يضحى بها ، على ضوء العقل . ويتيح الموقف الجديد للكاتب أن يبرز تصوره لإلكترا كروح جائعة أصابها الحقد بمرض عصبى . وأصابها الحب بخيبة أمل . فقادت أخاها فى طريق الثورة الإنتقامية التى لا تلوى على شىء . وكذلك تتيح له أن يلقى بالشك على مسالك الآلهة . فإن أورستيس حين ووجه بالواجب الذى يجب أن

ينهض به قد حاق به الشك ، حتى ارتاب فى صدق الوحى الذى لايخطىء .

ومن الخصائص المميزة ليوربيدس تلك المساجلة التى دارت بين كليتمنسترا وابنتها وأتت بعد ذلك مباشرة . فالملكة تدافع عن نفسها ، وتبرر مسلكلها بينما تتهمها إلكترا بأنها مجرد عاهرة . تقول كليتمنسترا فى شىء من الحكمة وعلى نحو يستدر الرثاء شيئاً ما : « يا ابنتى إن طبيعتك تقضى عليك بحب أبيك .

وهذا ما يحدث دائماً : البعض يتعلق بأبيه حباً .

والبعض يؤثر أمه على أبيه .

إنى أغفر لك . وأقسم أنى لست راضية ،

يا ابنتى بكل ما قدمت من أعمال ! » .

وتكاد هذه تكون كلماتها الأخيرة ، فإنها حين دخلت الكوخ لتقدم التضحية قالت لها إلكترا فى سخرية قاسية « احترسى خشية أن تتلوث ثيابك بالدخان » ويقتلها أورستيس . غير أنها لا تكاد تموت ، حتى يعترى إلكترا رد فعل شديد فى شعورها ، وتذرف هى وأورستيس الدمع الثخين حين يتذكر أن كلامها إليهما الذى كان يثير الشفقة والرحمة . فهما يعانيان فى ذلة وخز الضمير . وأخيراً يكون من الصعب علينا أن نرى كيف يصل المؤلف إلى ختام مناسب ، فيتراءى لنا شبح سماوى . وينزل كاستورو بولوكس فى الآلة ويعلنان أن العمل ظالم ، ويؤكد كاسترو ماساور أورستيس من الشكوك بأن يذم أوامر أبوللو .

« أما أنت فقد أجرمت .

وأما فايبوس ـ فايبوس ـ فلأنه ملكى .

فإنى ألتزم الصمت . إنه حكيم بيد أن نصيحته لك لم تكن حكيمة !

إن علينا أن نقول « إنها حسنة »

ماذا والأمر كما جرى فإن الإلهين التوأمين يأمران إلكترا بأن تتزوج من بيلاد (وهذا ربط عاطفى لطيف لعقد القصة) وأما أورستيس فعليه أن يسافر إلى آرجوس حتى تنجيه أثينا مس عذاب آلهات الانتقام . وفى مشهد ختامى مؤثر تعانق إلكترا أخاها . والدموع تنهل من مآقيها . ويودع أورستيس وطنه الوداع الخير .

إن مصير أورستيس هنا هو نفسه مصيره فى حاملات القرابين . لكننا هنا بعيدون فى الروح عن تصورات إسخيلوس السامية السامقة . فإننا نذرف الدمع ، ولا تصيبنا تلك المشاعر التى يبعد غورها عن متناول الدموع . ولا نجد محاولة لتبرير ما يفعله الإله بالإنسان . بل نجد سخرية بالعقيدة الدينية : فأبوللو المقدس يعامل كأنه مخلوق أحمق ! .

دراسات للنساء

« ألكستس وميديا وهيبوليتوس وهيكوبا وأندروماك »

أما وقد رأينا شيئاً من أسلوب يوربيدس المسرحى . فإنه يجدر بنا الآن أن ننتقل إلى فحص مسرحياته الأخرى فى إيجاز ، وسنوردها فى سياقها التاريخى .

فى إلكترا كان الإهتمام كله منصرفاً إلى البطلة ، ويمكن القول عموماً أن هذا الكاتب أكثر عناية بشخصياته النسوية منه بشخصياته من الرجال .

كان يحسن فهم الطراز العصبى من النساء ، ويحسن عرضه لهن يجد الفرصة لإستغلال تلك المشاهد التى تبعث على الشفقة والتى يحبها ويؤثرها. ولم يكن أرستوفانيس مخطئاً كل الخطأ حين صوره متهكماً بأنه الكاتب البغيض إلى النساء ! . لأنه كشف للعالم عن أعمق أسرارهن .

وإذا استثنينا (السيكلوبس Cyclops) وهى مسرحيته الساتيرية الوحيدة . فقد كانت اول مسرحية خطها قلمه هى مسرحية (ألكسستس Alcestis) التى كتبها عام ٤٣٨ ق . م. ومن عجب أنها كانت العنصر الرابع فى مجموعة مسرحيات رباعيته . وهو مكان كان يختص عادة بمسرحية ساتيرية . ومن المرجح جداً أننا إذا رجعنا إلى هدفها الأصلى استطعنا فهم قصتها الرومانسية التى تكاد تشبه قصص الجان . فضلاً عن مشاهدها الهزلية . غير أن العناصر المميزة لمسرحية يوربيدس كانت واضحة فيها بدرجة كافية والقصة تتناول أسطورة قديمة تتحدث عن أن أدميتوس Admetus ملك تساليا وعدته الأقدار بفضل وساطة أبوللو بأن الموت سيخطئه بعض الوقت إذا هو استطاع فقط أن يجد أشخاصاً على استعداد للذهاب إلى العالم السفلى بدلاً منه .

وفى نذالة تامة ينتقل أدميتوس من قريب إلى قريب يلتمس العون على ما وعد به . ولم يجد العون إلا من زوجته وهى ألكسستيس الوفية . وتبدأ المسرحية بينما هى على وشك الذهاب إلى مصيرها التعس فى هدوء وقبول للأمر الواقع . وإن غشيتها قشعريرة يسيرة فهى من بنى البشر .

ومن الصعب أن تعرف هدف يوربيدس من كتابة هذه المسرحية : لعله لم يكن يفكر إلا فى القصة تشتمل على موقف رومانسى اللون . يسمح له بأن يظهر على نحو هادىء نوعاً ما شكه الكامل فى الآلهة وإن القصة تتيح الفرصة لإظهار خصائص دقيقة مرهفة من الطبيعة البشرية .

« لن يعرف الملك خسارته حتى يكتوى بنارها » هذا هو تعقيب خادم على موقف أدميتوس .

هذا الملك تصوره المسرحية كمواطن محترم جداً ، محب للتقاليد ، منتمى إلى الطبقة الوسطى ، وهو يعد ألكسستيس بكل ما يلزم من وعود : أنه سيعنى بأمر الأطفال ، ولن يتزوج زوجة أخرى ، وأن حفلات الشراب المرحة التى كانت تتجاوب فيها أركان البيت بالموسيقى قد انتهت إلى الأبد وهو قلق غاية القلق مخافة أن تقرر عدم تنفيذ ما وعدت حتى النهاية المرة . غير أنه خائف غاية الخوف من أن يترك وحيداً ، وتوجه إليه إهانة بالغة من أبيه فيريس ، الذى ينصحه متهكماً بقوله : تحبب إلى كثير من النساء حتى تستكثر ممن يمتن بدلاً منك . وحديثه إلى هيراكليس عن هذا الموضوع كله يمازجه الكثير من الخجل . أما هيراكليس فقد عرض فى الصورة الهزلية المهذبة التى كانت تحمل اسمه فى المسارح الهزلية لهذا الزمن . فهو جبان يدعى الشجاعة ، يثق بنفسه ، ويمضى ليصارع الموت من أجل ألكسستس ، وإن كان قد استحث شجاعته بشىء من النبيذ ، ويغشى حركته بعض الإضطراب . ومع أن مسرحية ألكسستس لا تخلو من جوانب طيبة فإنه يبدو أن النبع الأصيل للحوادث كان عدم الإيمان ، والإرتياب فى صدق النوايا الطيبة .

وتختلف مسرحية ميديا (سنة ٤٣١ ق . م) عن هذه المسرحية إختلافاً كبيراً فى طابعها ، وهى مأساة مثيرة من مآسى الحب الذى انقلب إلى بغض . وهى أول مسرحية موجودة لدينا من مسرحيات النماذج الاجتماعية . كانت ميديا أميرة من كولشيس البعيدة (مقاطعة قديمة فى آسيا إلى الشرق من البحر الأسود) . وهى ساحرة ، وشخصية همجية من الشرق الغامض وقد

أعانت جاسون فى الحصول على الجرة الذهبية ثم تزوجته . وحاولت قتل عمه بيلياس ، محاولة بذلك أن تنصب زوجها ملكاً على وطنها . غير أن القصة تفشل ، ويتحتم على جاسون وابنتيهما الفرار إلى المنفى . وهناك يهجرها جاسون ويتزوج من ابنة كريون ملك كورنثة .

هذه إذن دراسة لزوجين غير متوائمين . فليس جاسون إلا ذكراً أنانياً ، يجب أن يخدع نفسه . فهو دائماً على استعداد لقبول نتائج أية جريمة تقترفها زوجته من أجله ، غير أنه لا يستطيع مطلقاً أن يقبل أى اشتراك فى المسئولية عن هذه الجريمة . وحبه لها نزوة سكرى . رغبة جسدية فى امتلاك جسده: فلم تكن علاقته بها علاقة زواج حقيقى . أما هى ، فهى البربرية التى تمنح كيانها كلها للرجل الذى تحب . فإذا فشل هذا الحب وجدت نفسها وقد استولى عليها بغض لا يقل عن الحب قسوة وتأججاً ومهما يكن ارتجافها من فكرة قتل أبنائها فإنها ترى ألا بد من الإقدام على هذه التضحية تكفيراً عما تعرضت له من الخيانة . وفى الختام يحدث أمر لعله يتلاءم مع القصة فهى تفر من أعين البشر فى عربة سحرية يجرها تنينان .

إن شدة العاطفة فى هذه المسرحية ، عرضها الجرىء لشخصيتين رئيسيتين، وموضوعها الذى يدور حول الصراع الجنسى الذى تقويه الخلافات العنصرية ، ولنقل أيضاً ، وصفاتها ذات الاستثارة الأصلية . كل هذا جعلها قبلة أنظار كتاب المسرح المحدثين من المدرسة الواقعية . إنها تضرب على نغم حديث فى أساسه . وإذا كانت هذه النغمة الحديثة تعوزها القوة القديمة التى كانت لإسخيلوس ، والهدوء الذى يتميز به تفوق سوفوكليس فإنه لا فائدة ترجى من الأسف على ما خسرناه .

أما مسرحية (هيبوليتوس) سنة ٤٢٨ ق . م . فهى بالرغم من عنوانها

تتركز أيضاً فى بطلة لا بطل . وفيها شىء من العناصر نفسها التى كانت فى سابقتها لقد كانت ميديا الأولى من نوعها فى المسرح . أما هيبوليتوس فكانت أول ما عرف من دراسة كاملة للنزعة الإجرامية . وهى تتناول حب فيدرا Pheadra زوجة ملك تسيوس للابن غير الشرعى لزوجها ، وكان يدعى هيبوليتوس ، وفى مجرى حوادث مسرحية يوربيدس نرى الملكة الشابة تجاهد لتتغلب على افتتانها بالشاب . ولكنها فى آخر الأمر تستسلم للحب . وترى هيبوليتوس الشاب الهادىء المستقيم عاجزاً عن أى تقدير للقوة التى أخذت على السيدة كل سبيل .

ويزداد هذا التباين وضوحاً فى أن الآلهتين أرتميس وأفروديت ، رمزى العفة والحب ، تظهران شخصياً ليقدما نوعاً من التعليق الرمزى على مجرى الحوادث ، وعلى شخصيتى الإنسيتين المتناقضتين ، وبينهما يقف تسيوس مضطرب العقل ، ساذجاً سريع التصديق ، لا يحسن الحكم على الأشخاص ، وحينما تقدم فيدرا التى ازدراها هيبوليتوس الطاهر على اتهامه بمغازلتها ، وحينما يلوذ هو بالصمت من أجل والده ، فلا يدفع عن نفسه التهمة ، يسارع الملك إلى قبول كلام زوجته ويصب عليه اللعنة التى تقتاده إلى الموت ومع أنه من الواضح أن يوربيدس قد خص البطلة بأكبر اهتمامه ، فإن لنا أن نقول : إبان المأساة نتجت عن ثلاثة أنواع متصارعة من الأشخاص ، لكل منهم موضع ضعفه الخاص .

فتسيوس يرى أن جموح الشباب هو السبب الأصيل لشقائه الحالى ، ويعجز كل العجز عن أن يعالج أى ظرف من الظروف إذا خرج عن النظام المألوف للحياة اليومية . وفيدرا استولى عليها حبها القاتل وهيبوليتوس غلبه على أمره ذلك الصمت الجليل الذى صنعته كبرياؤه وبرود روحه . وإذا كان

يوربيدس قد نجح يوماً فى الوصول إلى الروح الحقة للمأساة ، فقد كان نجاحه فى هذه المسرحية ، وإن وجب علينا حين نقول ذلك أن نضيف أنه لم يرتفع عن مستوى التصوير النفسانى ، ويصل إلى المستوى الروحانى إلا فى مشهد واحد أو مشهدين .

وفى نحو هذا الوقت ألف مسرحيته (هيكوبا) Hecuba حوالى (٤٢٥ ق . م) وأندروماك Andromache حوالى (٤٣٠ق .) وتكشف المسرحية الأخيرة عن عيبين رئيسيين من عيوب يوربيدس ، هما : ميله إلى اختراع أحداث معقدة ، والسماح لخطته المسرحية بالسيطرة على العناصر المسرحية الأخرى . ثم ميله المقابل لهذا إلى المبالغة فى إثارة الشفقة . ففى أندروماك نجد شبكة معقدة من الحوادث . فأندروماك أرملة البطل الطروادى هكتور، وقد صارت أسيرة وخليلة لنيوبتوليموس بن أخيل . وكان نيوبتوليموس قد تزوج من هيرميون بنت مينيلاوس . فاستولت الغيرة على هيرميون فأعدت مؤامرة لقتل أندروماك وابنها . ويوجد الغدر فى الحيلة التى استدرج بها مينيلاوس وهيرميون الأرملة البائسة . وهناك ما يدعو إلى الرثاء فى المشهد الذى تقف فيه أندروماك عاجزة لا حول لها ولا قوة . موثوقة بالقيود . بينما يتعلق ابنها الصغير فى ثيابها بلا جدوى . ونكاد نشعر أننا نشهد «مليودراما» فى القرن التاسع عشر حين ينقذ هذا الموقف وصول بيليوس فى اللحظة الحاسمة . فيفك وثاقها وينقذ الطفل . والواقع أن الحركة الدرامية انتهت بذلك . ولكن تظهر حركة جديدة على حين بغتة فإن هيرميون تتعذب حين تفكر فيما كانت قد اعتزمت . وعندئذ يظهر أورستيس فجأة ، ويدعى أنها كانت مخطوبة له ويقتادها خارج المسرح ويقتل نيوبتوليموس ، وأخيراً يأتى دور « الإله فوق الآلة » وتتمثل هذه المرة الآلهة فى تتيس

(Thetis) التى تأمر بالعناية بالجثمان ـ وتأمر أندروماك دون تمهيد سابق بأن تتزوج هلينوس .

ولا نستطيع حقاً أن نثنى على هذا النسيج من الفصول المثيرة والمحزنة وهذا أيضاً فى مسرحية هيكوبا . فهى مقسمة تقسيماً حاسماً إلى جزئين . غير أنها تستحق حكماً مختلفاً بعض الإختلاف . فهنا أيضاً تظهر ملكة صارت أسيرة ، هى هيكوبا ، وكانت من قبل حاكمة على طروادة مع بريام (Priam) الذى صار الآن أسيراً أو تابعاً لأجاممنون . فنرى أولاً تضحية ابنتها يوليكسينا التى يذبحها الإغريق قرباناً على روح أخيل . وبعد ذلك نرى مقتل أبيها يوليدوروس وانتقامها الوحشى من المحرض الخائن على هذه الجريمة وهو يوليموستور .

ولكى تفهم هذه المسرحية علينا أن نتذكر أن أثينا كانت حين ذلك قد اشتبكت فعلاً فى حرب البلوبونيز وأن يروبيدس سيطرت عليه فكرة حماقة الحرب عموماً . فكارثة هيكوبا جاءت نتيجة للصراع المدمر الطويل حول طروادة . ومن كوارث الحرب أن الشباب يقتل وأن الشر يطلق له العنان . وفى سخرية مريرة يجرى المؤلف على لسان أجاممنون آخر كلمات المسرحية . فقد كان عليه أن يعود إلى موطنه فى بؤس ، فالتفت إلى هيكوبا التعسة قائلاً « إذهبى يا هيكوبا البائسة وادفنى جثتيك . وأنتن يا نساء طروادة عدن إلى خيام سادتكن . انظرت معى . إنى أرى نسيماً أخذ يهب لتوه ليحملنا إلى الوطن . فليكتب لنا الله أن نصل إلى بلادنا ، ونجد الأهل جميعاً فى خير ، ولم يصابوا بما يصيبنا هنا من عناء » .

ولعل يروبيدس فى خلال هذه الفترة كان يتألم ألماً شديداً لما آل إليه من توزع الولاء ، فهو فى مسرحيتى الهرقلين Heraklida (حوالى ٤٣٠ ق . م .)

والشاكيات (حوالى ٤١٠ ق . م .) يخوض فى حوار وطنى يختلف كل الاختلاف عن مدائح أثينا الهادئة الرزينة التى صاغها إسخيلوس وسوفوكليس على أنه فى (جنون هيراكليس) حوالى ٤٢١ ق . م نجح فى الضرب على نغمة وطنية أكثر ثباتاً . وفى نساء طروادة (٤١٥ ق . م) يعود إلى هيكوبا ويبدو أنه قد بلغ من استغراقه فيه بحيث فقد كل إحساس بالبناء المسرحى . فالواقع أنه لا توجد المسرحية هنا ، وإنما يوجد كثير من الأسى والأسف على نتائج الحرب وصيحة غنائية واضحة من صيحات اليأس . ولا نحتاج لعناء كبير لنتبين ما ينعكس فيها من آثار أحداث معاصرة . لقد حدث فى العام الذى سبق تأليفها أن هاجم الأثينيون ميلوس المحايدة . وفى قسوة لا مثيل لها قتلوا رجالها أجمعين ، وشهد العالم نفسه وضع الخطط لحملة صقلية المنكودة ، فتجلى بوضوح الانعدام الكامل لوجود هدف عام عند حكام أثينا المحدثين . وكان يوربيدس منذ البداية الأولى فى حياته المسرحية ، رجل شك وتشاؤم . أما الآن فقد استفاضت شكوكه وريبه . وبينما ألسنة اللهب تلتمع فوق مدينة طروادة المخربة تبقى الجوقة على المسرح لتنشد صيحاتها البائسة .

« الويل لنا ! الويل لنا ! الويل لنا ! » .

أنت أيها الأزلى ! لماذا هجرتنا

يا إله الفريجيين . أيها الأب الذى خلقنا ؟

أنحن أبناؤك ! ألا يساعدنا أحد ؟

نحن أبناؤك . ألست ترى ؟ ألست ترى ؟

إنه يرى لكن قلبه لا يرحم !

والأرض تموت . أجل !

أرض المدائن العظيمة تصبح بلا مدائن !

ولا يبقى من طرواة شىء فى الوجود »

إن يوربيدس ينتقل من إنكاره للآلهة إلى الإيمان بكون قاس لا يرحم .

الإستثارة العاطفية وخيبة الرجاء

« هيلين » « إيفيجينيافى تورس » « أورستيس »

لعل يروبيدس كان يتأمل الأحداث المعاصرة له حين أنتج فى سنيه الأخيرة سلسلة من المسرحيات ذات طابع محير جداً . ويمكن اختيار هيلين (٤١٢ ق . م) كمثال صارخ على هذا الطابع . وكلنا يعرف أسطورة هيلين زوجة مينيلاوس ، وكيف أخذها باريس إلى طروادة فأدى ذلك إلى سقوط هذه المدينة العظيمة ، فهى أكبر مثل للمرأة الخطيرة فى الأساطير القديمة . وقد صارت قصتها كلها فى يوربيدس مجرد فكاهة . ذلك أنه توسع فيها وأخرج منها قصة بعيدة كل البعد عن تلك التى أشادت بها ملحمة هوميروس ، وتزعم هذه القصة أن هيلين لم تذهب قط إلى طروادة . فإن ماساد حصار هذه المدينة الذى استغرق عشر سنوات من ضجيج وعجيج ، لم يكن بشأن امرأة حقة بل بشأن شبح ، مجرد طيف شبيه لها . وطوال المدة التى كان يعتقد فيها باريس أنه قد تملكها ، وطوال الوقت الذى شقى فيه مينيلاوس بلواعج الغيرة ، كانت هيلين الحقيقية تحيا حياة ناعمة لا تشوبها شائبة فى مصر تحت حماية الملك بروتيوس . غير أن المسرحية لا تكاد تبدأ حتى تكشف فى حديثها الإفتتاحى للنظارة عن أن الأمور فى مصر منذ وفاة

بروتيوس القريبة العهد أخذت تتغير . فإن ابنه فيوكليمنوس يريد أن يتزوجها . وهي تضيق بغزله الذى لا حاجة بها إليه ، وما هى إلا برهة قصيرة حتى يدخل مينيلاوس مرهقاً ممزق الثياب فقد تحطمت سفينته على الشاطىء المصرى وهو فى طريق العودة إلى وطنه من طروادة . وكان قد أحضر معه هيلين من طروادة ، أى شبح هيلين ، وأخفاها فى كهف ، لكنه يعلم من حمالة ساذجة فى القصر أن امرأة تحيا هنا فى مصر باسم هيلين . فتستولى على الرجل حيرة بالغة ، لا سيما أنه صور فى المسرحية على أنه شخص فيه شىء من الكلال والثقل ، وعلى شىء من البلادة والغباء . ولو أنه كان مهرجاً لقلنا أنه كان يدهش للأنباء . وفجأة تبدو أمامه هيلين الحقيقية .

مينيلاوس : من أنت ؟ من تلك التى أراها فيك أيتها السيدة ؟

هيلين : بل من أنت ؟ فإن نفس السبب يدعو كلينا إلى التساؤل .

مينيلاوس : هل أنت من هيلاس ؟ أم أنت مواطنة فى هذه البلاد ؟

هيلين : من هيلاس . لكن وددت لو عرفت قصتك أيضاً .

مينيلاوس : أيتها السيدة ، أنى أرى فيك شبهاً عجيباً بهيلين .

هيلين : وأرى فيك شبهاً قريباً بمينيلاوس . لست أدرى ماذا أقول .

مينيلاوس : إذن . لقد تعرفت حقاً على رجلٍ أثقله الحزن .

هيلين : مرحى ! لقد رددت أخيراً إلى ذراعى زوجتك .

مينيلاوس : زوجتى حقاً . لا تلمسى ثوبى بأصابعك . .

هيلين : إنك لا ترى فىّ طيفاً من أطياف الليل ، تابعة لملكة الأطياف والأخيلة .

مينيلاوس : كلا . ولن أكون وأنا شخص واحد زوجاً لإمرأتين .

هيلين : من هى المرأة الأخرى التى تدعوك زوجها .

مينيلاوس : نزيلة ذات الكهف التى حملتها من طروادة . . هاك مشكلتى إن لى زوجة أخرى وهكذا أهينت هيلين فشعرت باليأس . وبدا الموقف لا حل له . وفجأة دخل أحد أتباع مينيلاوس مضطرباً ، وأعلن أن السيدة التى كانت فى الكهف اختفت وكأنها استحالت هواء . وفكرت قبل رحيلها فى أن تعطى إقراراً لم يطلب إليها بطهارة هيلين . فيأخذ كل من الزوج والزوجة صاحبه فى أحضانه .

غير أن الأفكار لا تلبث أن تشغل بال الزوجين . إذ لو سمع فيوكليمنوس بوصول مينيلاوس لقتل الأمير الإغريقى من غير شك ولابد أن يعلم حتماً بوصوله . لأن أخته تيونوى كانت فتاة رزقت قوة الكشف عن الأسرار وكانت تعرف كل شىء .

فلاذت هيلين آخر الأمر بهذه ، وركعت أمامها ضارعة إليها ألا تخبر أخاها ، وما كانت أشد دهشتها حين وعدتها الفتاة بالصمت والكتمان . فلما تغلبت على هذه العقبة ابتكرت خطة للهرب : إنها ستخبر فيوكليمنوس أن مينيلاوس قد غرق فى البحر وترجوه أن يعيرها سفينة تنقل الجثمان حتى تقدم للراحل الكريم ما يستحقه من طقوس الإجلال . وبهذه الطريقة ترحل عن مصر . ونجحت الحيلة واستقلت هيلين ومينيلاوس السفينة التى قدمت ، وأعدت القلاع وتركا فيوكليمنوس يكاد يتميز من الغيظ على الربوة ، عاجزاً عن إتيان أى عمل إلى أن ينزل الإلهان التوأمان (Dioscure) من السماء لتهدئته .

إن هناك شبهاً بين هذه المسرحية وبين مسرحية « الحياة الخاصة لهيلين الطروادية » ففيها نوع من الميلودراما ، بل هى أشبه بالهزليات Farces . ومن غير المحتمل كما يظن البعض أن يوربيدس كان عن أسلوب نفسه فى المأساة، فإنه كان يقدم للمشاهدين مغامرات تستثيرهم وترتعش قلوبهم ، ويسبغ على مرحه شتى الألوان ، وفى الوقت ذاته يعلن عن رأيه الساخر فى الآلهة وفى الأساطير القديمة . فنحن فى فئة بعيدة عن روح المأساة . لكننا لم نصل إلى السخرية الهازئة Burlesque بل نحن فى عالم الكوميديا المحزنة Tragi - comedy ونقترب من جو « قيصر وكليوباترة » أو « رجل الأقدار » .

ومسرحية إيفيجينيا فى تورس (حوالى ٤١٤ ق . م .) قريبة الشبه بهيلين فى مواقفها . فهى أيضاً قصة خرافية رومانسية من قصص المغامرات ، تنتهى نهاية سعيدة . وهى مثل هيلين فى أنها تستغل أسطورة مغايرة عن حدث شهير من أحداث أسرة أتريوس . وإننا لنذكر أن الرياح المعاكسة حالت دون تقدم الأسطول الإغريقى فى حملة اليونان على طروادة . فضحى أجاممنون بإبنته الصغيرة ، إيفيجينيا ، على مذبح الآلهة . أما هنا فيفترض يوربيدس أن الفتاة حدث لها ما حدث لهيلين ، فهى فى الواقع أنقذت وحملتها قوة إلهية إلى أرض بعيدة هى بلاد « التوريين » بينما لم يبق على أحجار المذبح غير شبحها . وفى بلاد تورس عاشت كاهنة فى معبد سنين طويلة . وكان كل غريب تطأ قدماه أرض هذه البلاد الهمجية يضحى به على مذبح هذا المعبد .

وتجرى الأمور جرياً منطقياً لا بأس به ، حتى يصل أورستيس أخو إيفيجينيا وصديقه بيلادس . وفى مشهد من مشاهد القلق والتعرف التى

اختصها أرسطو بالمدح بوصفها أول نموذج من نوعه ، يلتئم شمل الأخ والأخت بعد فراقهما الذى امتد سنين طويلة ، غير أنهما لا يلبثان أن يدركا أنهما فى خطر يتهدد حياتيهما . إذ لم يكد يعرف وصول هذين المسافرين حتى حتم عليها واجبها أن تعدهما للموت على سبيل الضحية . ويختص الجزء الأكبر من المسرحية بوصف الحيلة (وهى قريبة الشبه بالحيلة التى استخدمتها هيلين) التى استطاعت بها إيفيجينيا أن تخرج (تواس) Thoas ملك التورين وتنقذ الجميع . إننا نرى هنا رسماً للشخصيات، غير أن الهدف الرئيسى ليوربيدس هنا أيضاً قد يكون خلق نوع من مسرحيات التسلية الرومانسية ، نصفها واقعى جاد ونصفها استمتاع ساخر .

ويشبه هذين شبهاً شديداً فى الروح مسرحية « أورستيس » العجيبة (٤٠٨ ق. م) إذ لا يكاد ينتهى الإفتتاح الرائع الذى نرى فيه إلكترا معنية بأخيها فى جنونه بعد مقتل كليتمنسترا حتى تنحل المسرحية إلى خليط محير من الحوادث المثيرة والمجادلات غير المسرحية .

إن هناك صدقاً فى تصوير جنون أورستيس ، وهناك زيفاً فيما يلى ذلك من أحداث . فأورستيس وبيلادس وإلكترا تقضى عليهم محكمة فى آرجوس بالموت ، غير أنهم خلال سلسلة من المشاهد المثيرة يأسرون هيلين ويأخذونها رهينة ويقتلونها ثم يقبضون على ابنة مينيلاوس (هيرميون) ويشعلون النار فى القصر . ثم لا تخفت الضوضاء إلا حين يسمع صوت «الإله يحمله الآلة» من السقف فيسوى النزاع كله .

إن ما يهدف إليه يوربيدس هنا غير محدد تماماً ولعل استثارته العاطفية إنما كانت فى طريقها إلى النضج ، وينبغى أن نذكر أن هذه الإستثارة العاطفية كانت مصحوبة فى هذه الأزمنة بتزايد فى العناية إعداد المناظر المثيرة

. فإن المرء حين يقرأ مثل هذه المسرحيات يشعر بأن يوربيدس كان يعتمد على الزثيرات المسرحية وهذا الرأى تؤيده الشواهد المعاصرة المختلفة .

لقد صار المسرح من غير شك أكثر زينة : وصار المشهد الملون أكثر شيوعاً ، واستحدثت آلات من كل الأنواع للمسرح . فكانت من هذه الحيلة حيلة إنزال الآلهة من أعلى . وحيلة إيكوكليما Ekkuklema وهى قلب المائدة فى مدخل المنظر بحيث يمكن أن يتبين من خلالها أجسام الأشخاص الذين قتلوا خلف المسرح . وغالب الظن أيضاً أن ملابس الممثلين صارت أفخر . بينما ظهرت لمسات واقعية تنسجم مع الصفة المألوفة لكثير من المناظر . ومن حسن الحظ أننا نستطيع أن نقول فى شىء من التأكد كيف كان هؤلاء الممثلون يبدون فى أعين جمهورهم الأصلى ، لأن عدداً من الأوانى المنقوشة فى الشطر الأخير من القرن الخامس قبل الميلاد صنعها فنانون ممن شاهدوا الأحداث التى رسموها .

من هذه الأوانى ترى فى واحدة أشخاص « إيفيجينيا فى تورس » . وترى فى مؤخرة الصورة لمحة من واجهة المعبد النبيل الذى تركت أبوابه الكبرى منفرجة قليلاً . وكانت إيفيجينيا هناك مرتدية ثيابها الرقيقة الوشى ومن ورائها كاهنة من تابعاتها ، وأمامها يجلس أورستيس مهجوراً بائساً فى أسمال بالية ، ويقف على مقربة من بيلادس متكئاً على عصاه .

وهناك مشهد من مسرحيته المفقودة أندروميدا (Andromeda) يفوق ما سلف إيضاحاً للمظهر الذى اتخذته هذه المسرحيات فى زمانه . والشخصية الرئيسية هنا هى البطلة نفسها . وهى أميرة بربرية كما يتضح فى الحال من التاج الشرقى على رأسها : وثوبها مزركش زركشة عجيبة وذراعاها ممدودتان إلى الخارج فى الوضع الذى رآه الفنان فى المسرح ، لأنها كانت موثقة بصخرة تنتظر مصيرها التعس على يد وحش من وحوش البحر . وإلى يمينها يجلس

أبوها كفيوس (Kepheus) وفى يديه عصاً ملكية ، وعلى رأسه تاج من نوع التاج الذى تلبسه ابنته . ويقبل نحوها بيرسيوس وعلى رأسه طاقية تدل على أنه قد سافر بعيداً ، ويحمل فى يده السيف المقوس الذى قتل به (مدوزا) وخلفه الإلهة أفروديت مثقلة بحليها . وهى الأن تتوج لما أحرزت من انتصارات باسم الحب . ومما هو طريف بنوع خاص تلك العذراء الجالسة فى أقصى اليسار ، والتي يدل نقابها على أنها حبشية . ولنا أن نظن أنها كانت من أفراد جوقة من السود قد استخدمت لإضفاء جو من الغرابة على هذه المسرحية ذات المغامرات الرومانسية . إن الإنطباع الكامل هنا هو مسرح مثقل بالزينة بعيد الإختلاف عن دائرة الفرقة البسيطة التى كان يقنع بها إسخيلوس منذ مدة تقل عن المائة عام . وإذا نظرنا إلى هذه الأوانى أدركنا أننا قد مضينا فى الطريق نحو المسارح المزدانة بالمناظر فى الأزمنة الحديثة ، وهذا يذكرنا بأن تاريخ المسرح يقدم حقيقة لا يرقى إليها الشك : هى أن المسرح حينما يضمحل تبدأ زينة المشاهد فى الإزدهار . ولعلنا نستطيع القول أنه حين تطغى المناظر والظواهر يضطر الشعر والعاطفة إلى الانسحاب .

إن المسرح لا يستطيع فى نبالة أن يمتع الأذن إذا كانت العين موزعة بين شتى المناظر .

المسرحيات الختامية

« فونسيا Phoenissce » « باكس Bacchce »

« وإيفيجينيا فى أتولس Iphigenia Atelis »

من حسن الحظ أننا لا نودع يوربيدس وفى ذهننا هيلين وأورستيس . ففى خلال سنواته الأخيرة يبدو أن المسرحى العجوز قد اشتمل عليه حلم جديد ، واكتشف نبعاً من القوة لم ينهل منه أحد قبله . وفى هذه الفترة ظهرت له ثلاث مسرحيات لكل منها أهميتها .

ففى « فونسيا » (٤٠٩ ق . م تقريبا) وهى مسرحية غير عادية فى طولها ، عزف لحناً جديداً مستحدثا من وجوه كثيرة . وكان مجال المسرحية أوسع من مجال أية مسرحية إغريقية أخرى ، بل إنه يكاد يبلغ مجال المسرحية الحديثة . وتحتل الفرقة مكاناً غريباً . إذ كانت تتكون من مجموعة من فتيات فونسيا المكرسات لعبادة أبوللو الذى يتصادف وجوده فى طيبة أثناء حوادث المسرحية . لهذا فهن يمثلن دور مشاهدات للأحداث التى تعرض أمامهن . ويعالج أشخاص المسرحية معالجة مخلصة عميقة .

وعدد أشخاص هذه المسرحية ضخم بالقياس إلى عدد أشخاص المسرحيات الإغريقية . فنحن نقابل أوديبوس الأعمى والملكة الأم العجوز جوكستا ، ونقابل أبناءه إيتوكليس وبولينيسيس كما نقابل أخا جوكستا وأسمه كريون وابنه مينوسيوس . ونرى القديس الأعمى بيرسياس وطفله

الحارس ، كذلك أنتيجونى التعسة الحظ . إن قصة طيبة كلها قد تبلورت فى مسرحية واحدة مفردة .

إن فى (فونسيا) كثيراً مما يجتذب إهتمامنا لكن لا مفر من إعتبارها مسرحية فاشلة نسبياً ، بالرغم من براعتها فى التصوير ، وبعض مشاهدها الدقيقة المرهفة ، على أن هذا الفشل يختلف فى نوعه عن فشل أورستيس لأن مرده إلى ضخامة المحاولة التى قام بها الكاتب ، فكانت عيوبها عيوب العبقرية السامية لا عيوب النبوغ المتوسط .

كذلك تجد عبقريته متنفساً طوال (باكس) تلك المسرحية التى تفوق فى تحييرها وإذ هالها كل المسرحيات اليونانية . ولعلها كتبت بعد رحيل الشاعر منفياً من وطنه . وأخرجت بعد موته . ولا يستطيع أحد أن يتبين هدف هذه المسرحية العجيبة . ولكن لا يستطيع أحد أن ينكر قوتها وتركيزها وجمالها . إنها فى أساسها دراسة للهوس الدينى . وقد وقعت حوادثها فى طيبة أثناء حكم بنثيوس . فنرى المدينة وقد اجتاحتها روح التهتك إجلالاً لديونيسيوس . ولا يقتصر أمر الإله نفسه على تلاوة فاتحة المسرحية . لكنه يمثل دوراً هاماً فى أحداثها .

إن المشاهد معقدة ، غير أن القصة بإختصار هى قصة محاولة بنثيوس بإسم العقل مكافحة الهوس الذى تملك المواطنين جميعاً . وبين الإله والملك يقف فيرسياس العجوز وكادموس وهما يستشعران شيئاً من الإزدراء لحماقات المتعبدين . غير أنهما على استعداد لإصطناع الحذر فى مسلكهما . وينبرى بنثيوس فى عزم واصرار لتحرير مليكته من يد مجموعة من النساء السكارى بها فيهن أمه أجاف Agave ولا يلبث أن يقتل . وأننا لنجد تركيزاً عاطفياً خاصاً فى المشهد الذى تمسك فيه (أجاف) برأس ابنها فى يديها وهى تحسب أنه رأس أسد . ثم تفيق تدريجياً وتدرك الحقيقة .

« تدخل أجاف من الجبل مجنونة .. ومن عجب أنها تبدو سعيدة جداً وهى تحمل رأس بنثيوس فى يدها . يقف عذارى الفرقة وقد تملكهن الفزع لهول المنظر ، وقائد الفرقة قد تملكه الفزع أيضاً غير أنه يحاول قبول الموقف والاستمتاع به لأن قضاء الآلهة .

أجاف : أنت يا من أتيت من أراضى الصبح .

القائد : لا تنادينى - إنى شاكر .

أجاف : انظر . من جذع الشجرة التى قطعت حديثاً . . أتينا هنا بشوكة جبلية .

يا عجيبا أيها الباكون (١) الآسيويون . باركوا هذا الصيد .

القائد : إنى أرى . إنى أرى

ألم أقدم لك الترحيب

أجاف : (فى منتهى الهدوء والأمن) لقد وجدته فى الغابة حديث السن . فصدته بلا شبكة . بل أنظر دون خوف إليه ذلك الأسد صدته .

يدخل كادموس ويناقشها حتى يردها إلى العقل :

أجاف : (قلقة) لست أدرى ماذا تقول . لكن عقلى يستنير ويغشانى بعض التغيير .

كادموس : تستطيعين الإصغاء إذاً ، مادمت قد تغيرت وأن تجيبى الآن .

أجاف : لقد نسيت وإلا لاستطعت الإجابة .

كادموس : من هو الزوج الذى اقتادك قديماً من منزلى .

أجاف : أشيون الذى كان يسميه الناس ابن الأرض .

كادموس : وما اسم الطفل الذى ولد فى بيت أشيون .

أجاف : بنثيوس حبيبى وربيب أبيه .

كادموس : إنك تحملين فى يدك رأساً . رأس من ؟

أجاف : (تبدأ فى الإرتعاد وتقول دون أن تنظر إلى ما تحمل) رأس الأسد . .

كذلك قال الجميع فى الصيد

كادموس : انظرى إليه الآن . ليس هذا بالمطلب العسير ، وتأملى .

أجاف : يا للعجب ! ما هذا ؟ ما أحمل ؟

كادموس : انظرى إليه نظرة كاملة حتى يتضح كل شىء .

أجاف : إنى أرى : يا للألم المميت . ويلى . . . ويلى . . .

كادموس : هل يحمل شبهاً برأس الأسد ؟

أجاف : كلا إنه رأس . . يا إلهى . رأس بنثيوس

ومن الصعب أن نكشف هدف يوربيدس وأرجح الإحتمالات أنه كان هنا كما كان فى هيبوليتوس يرى فى خياله أن الإسراف فى التعقل والهدوء مزيف وبطلان كالإسراف فى الحماقة والإندفاع . إنه لا يسخرها بالآلهة ، فلقد تكشفت قوتها الرهيبة تكشفاً كاملاً . . وتبين الألفاظ الأخيرة التى تترنم بها الفرقة عن عظمة الآلهة وسطوتهم :

« ما أكثر أشكال الأسرار والغوامض

وما أكثر ما يخلقه الإله ليجعل منه

آمالا مضت ومخاوف انقضت

وأخيراً يتوق الناس إلى مالا يحدث

ينفسح طريق لم يحلم به إنسان

وهذا ما وقع هنا »

وأخيراً نصل إلى إيفيجينيا فى أوليس ، ولعلها آخر مسرحيات يوربيدس وقد أتمها ابنه . ويتكون موضوعها من مشهد تضحية العذارى . ومع أنها مقدمة لقصة إيفيجينيا فى تاورس ، فهى أعمق منها وأكثر جدية . إن عناية يوربيدس قد انصرفت إلى القصة أكثر مما انصرفت إلى الأشخاص . ومن المهم أن نلاحظ أنه بينما كان الكاتب فى مسرحياته الأولى يميل إلى تركيز عنايته فى مجموعة محدودة من الأشخاص الرئيسيين ، كانت تقتصر أحياناً على شخص واحد ، بطلاً كان أو بطلة ، فهو هنا يصور التفاعل بين الشخصيات الإنسانية . وكانت الشخصية الرئيسية هى أجاممنون ، وهو شخص حسن النية ، لكنه واهن الجسم ، يملؤه الزهو بأنه قائد القوات الإغريقية . وكان سهل الإنقياد لأخيه مينيلاوس الذى كان لا يستقر على حال ، والذى كان مستشاط اللب للتأخر فى إعادة القبض على هيلين واسترجاع شرفه ، فيغريه بأن يتبع نصيحة القديس كالكاس بأن يضحى بإبنته إيفيجينيا . وبعد شىء من التردد يبعث أجاممنون برسالة إلى كليتمنسترا يخبرها فيها أن أخيل يريد أن يتزوج ابنتها ويطلب إليها إحضار الفتاة إلى المخيم . ولا يكاد يبعث بهذه الرسالة حتى يصاب يوخز الضمير . فيرسل رسالة أخرى تلغى الرسالة الأولى . غير أنها لا تصل لسوء الحظ . وتصل كليتمنسترا وإيفيجينيا فيكتئب أجاممنون . وإن المشهد الذى تلقيانه

فيه بالتحية ليكشف عن براعة مسرحية رائعة فى تناول موقف ساخر . بل ويلقى ضوءاً باهراً على كل أشخاصه :

« كليتمنسترا : أيتها الفتاة هذا أبوك . فلنقدم له التحية .

مرحى بك أيها الملك أجاممنون الأجل .

لقد أتينا استجابة لك

إيفيجينيا : أماه لا تلومينى . دعينى أسبقك . . وأضم أبى بين ذراعى .

كليتمنسترا : اذهبى يا فتاتى . لقد كنت دائماً تحبين أباك أكثر مما يفعل باقى الأطفال .

إيفيجينيا : أبتاه ، ما أسعد قلبى برؤيتك وما كان أطول غيبتك .

أجاممنون : وما أقساها كانت علىّ . إن كلامك يصدق على كلينا .

إيفيجينيا : ما كان أكرمك إذ أرسلت فى طلبى . .

أجاممنون : ليس كرماً أيتها الطفلة وإن كان فيه بعض الخير .

إيفيجينيا : ماذا تعنى ، إن وجهك ينطق بالقلق . . عيناك حزينتان . إنك لم تطرب لرؤيتى .

أجاممنون : إن للملك والقيادة هموماً كثيرة .

إيفيجينيا : إنك معى الآن فأرسل همومك بعيداً .

أجاممنون : كيف ؟ إن كل همومى من أجلك .

إيفيجينيا : فابسط أساريرك وابتسم وتهلل .

أجاممنون : إنى سعيد بقدر ما أستطيع يا طفلتى .

إيفيجينيا : ومع ذلك فالدمع يترقرق فى عينيك .

أجاممنون : إن الفراق الذى لابد من حدوثه سيكون طويلاً .

إيفيجينيا : أبتاه ! أبتاه ! لست أفهم !

أجاممنون : هل تعتقدين أنه ينبغى علىّ أن تزيد شقوتى ؟

إيفيجينيا : إذن فليكن حديثى لغواً إذا كان هذا يمتعك .

وهنا نجد روحاً من الرثاء والعطف يختلف اختلافاً بيناً عما وجدناه فى مسرحيات يوربيدس الأخرى : فالشفقة هنا لا تنبثق من الموقف ذاته ، بل من تأمل الأشخاص الذين يشتمل عليهم الموقف .

وينزلق أجاممنون خطوة خطوة إلى أن يبلغ هوة خداع الذات . فما أصعب سؤال كليتمنسترا . غير أنه لا تمضى إلا لحظة حتى تقابل الملكة أخيل وتناديه بزوج ابنتها المنتظر وتجابه بدهشته لما قالت . وأخيراً يكشف لها خادم أمين عن السر الرهيب ، فتنقله بدورها إلى أخيل . إن يوربيدس فى المشاهد السابقة قد أعطانا بعض ما يدل على عدم وجود انسجام حقيقى بين أجاممنون وزوجته . أما الآن فإن كليتمنسترا تلقى عنها النقاب تماماً حين يوجه هذا السباب الرائع :

« إذن فاستمع الآن إلىّ » سأقول الحق الصراح .

لا تلميح هنا ولا تورية .

لقد تزوجتنى عنوة ، لم أحببك قط .

فأنت قاتل تنتالوس زوجى الأول .

ومنتزع ابنى الصغير من صدرى .

وحينما تجلى إخوتى فوق جيادهم .
إنهم أبناء الإله أقبلوا كالشهب
رق لك أبى لما ضرعت إليه .
وزوجنى منك . فكنت أخلص زوجة ،
نعم العفيفة المخلصة التى أحسنت العناية ببيتك .
ما أندر أولئك الزوجات .
وحملت لك ثلاث بنات وولداً .
والآن تسلبنى من أولهم .
بربك ماذا كان السبب ؟
إذا سئلت عن السبب
قلت لهم ، إنك شئت استرجاع هيلين .
فضحيت بإبنتك من أجل عاهرة .
وأبدلت بأعز الناس إليك عدواً .
يالها من صفقة رابحة .
إذ فعلت ذلك . وإذا أنت لبثت طويلاً بطروادة
فماذا تظن أن يصيب قلبى وأنا فى هذا البيت .
يطالعنى مقعد ابنتى وقد خلا منها
وحجرتها وقد خلت منها

وأنا وحيدة ليس معى أحد
غير الدموع التى تنهل ولا ترقأ
لقد قتلك أبوك يا ابنتى ، قتلك بنفسه .
ماذا سيكون أجرك حين تعودين ؟
أما نحن الذين تركتنا
فلن نألوك ترحيباً وتهليلاً
بالله لا تدفعنى إلى الخطيئة
ولا تندفع أنت إلى الخطيئة .
إذا كنت يوماً قد قتلت ابنتك ، فكيف تصلى ؟
ماذا ترجوه من خير ؟
غير الهزيمة والعار والنفى
بل ولا أستطيع أنا أن أصلى من أجلك
إننا نخدع الآلهة أعظم خداع
إذا افترضنا أنهم يحبون القتلة
وإذا أنت عدت إلى منزلك
فهل تجسر على تقبيل بناتك
أم هل يجرؤن هن على لقائك
كى تختار منهن أخرى لتذبحها ذبح الشاة ؟

ألم تفكر فى هذا مرة واحدة

هل أنت رجل ؟ أم مجرد خيال وسيف ؟

كان ينبغى أن تذهب وتقول فى الإغريق

« هل تريدون الإبحار إلى طروادة ؟ إذن فلنسحب القرعة »

ولنر ابنة من يجب أن تموت

هذا كان هو العدل

أو أن يذبح مينيلاوس ابنته

ويفدى هيلين بهيرميون

لكن أنا الطاهرة العفيفة

أنا التى يجب أن أفجع فى ابنتى !

أما هى فتعود إلى بيتها ظافرة

لترى ابنتها فى انتظارها ، أجب هل أنا مخطئة » ؟

إن القلب البشرى يصرخ هنا صراخاً . ومشاعر قلب المرأة قد انحسر عنها القناع فرأيناه قلباً يتلألأ بالعاطفة المتوهجة . أما إيفيجينيا فقد استولت عليها الرهبة ، فألقت بنفسها عند قدمى أبيها ، لكن قصة التضحية تستمر ولا تتوقف . وهذا أخيل قد حاول إنقاذها ، فجوزى على جهوده بأن قذف بالحجارة وأخيراً أصيبت الفتاة بالإعياء من هذا المصطخب فانهارت وقبلت فى حالة تدعو إلى الرثاء أن تموت .

ومن الخير أن نختم استعراضنا ليوربيدس بتلك النغمة العالية .

لقد كان مسرحياً محيراً . وكان فى بعض الأحيان مثيراً للغضب . وبذا عاون كثيراً على انتهاء مسرح المأساة فى نهاية القرن الرابع قبل الميلاد لكن لم يخل أيضاً من أمور جريئة لم تخطر على البال . ومن أسف أن العالم خارج بلاد الإغريق قد عنى بمحاكاة كتاباته أكثر مما عنى بمحاكاة كتابات سوفوكليس ، وإسخيلوس . وكان مقلدوه يختارون فى غالب الأحوال أمعن كتاباته فى الإستثارة العاطفية .

أرستوفان والملهاة القديمة

يجب أن نؤجل النظر فى مصير المأساة فى الأزمنة الكلاسيكية بعض الوقت حتى نحصل على صورة عامة للملهاة التى تمت خلال الفترة التى مرت من ظهور إسخيلوس حتى موت يوربيدس .

لقد كان النظارة الإغريق قادرين على إدراك الأحاسيس العميقة التى تتميز بها المأساة . كانوا يستطيعون الإصغاء وكأن على رؤوسهم الطير للألفاظ الرنانة التى تنشدها الفرقة ، أو ينطق بها الممثلون فى الروايات الجدية . غير أنهم كانوا إلى ذلك ينعمون بالمرح ، ويتمتعون به أتم الإستمتاع : كانوا يفطنون إلى الجمال وإلى الفكاهة ، وإلى الخلاعة أيضاً .

ولقد سمح للملهاة بأن تمثل لأول مرة فى مواسم ديونيسيوس عام ٤٨٦ ق. م . ولكن كانت صورة الملهاة تتمخض قبل ذلك بحقب كثيرة من سلسلة شتيتة من مواد التسلية والطقوس . وكانت فى أقدم صورها خليطاً عجيباً ، وظلت أمداً طويلاً ليس لها صورة محددة ، فظلت وقتاً طويلاً تشى بالعناصر المختلفة التى صنعت منها .

وكان أساسها كوموس Comus أتيكا . وهو طقس شعبى كان فيه مجموعة من المهرجين العابثين ينتظمون فى مواكب ، ويترنمون بالأغانى التى

لا يعرف اسم مؤلفيها بالضبط ، والتى تمجد ديونيسيوس . ومن « كوموس » هذه أخذت الملهاة اسمها فى اللغات الأوروبية Comedy . وكانت مجموعة الكوموس تلبس غالبا أقنعة أو تتنكر فى ثياب حيوان فتظهر كأنها طيور أو خيول أو ضفادع . وظل هذا العنصر قائماً فى الملهاة الأدبية حينما أخذت هذه وضعاً مستقلاً آخر الأمر . وقد أسهمت ميجارا المدينة القريبة فى السرور العام بأن قدمت سخريات تهكمية من نوع هزلى خشن ، بينما الرقصات الطروبة مثل كورداكس Kordax الإباحية كان لها دورها أيضاً فى العرض .

وكانت النتيجة العامة إيجاد نوع من المسرحيات صار يدعى بالملهاة القديمة . وكانت تمثيليات مضحكة غريبة ماجنة خشنة لاذعة الفكاهة غنية بالعاطفة . فقد كانت عرضاً جانحاً إلى المغالاة ، يختلط فيه آخر أحاديث المدينة بهادة بالغة الخيال . وتختلط فيه الأغراض السياسية والفلسفية با ـط أنواع المجون والخلاعة . فكانت هذه أشبه بالمسرحية الموسيقية لجلبرت وساليفان لو أنها كانت فى بلاد لم يثقل فيها الكتاب أو الممثلون بالقيود التى سادت العصر الفيكتورى ، فكان أى شىء يمكن أن يقال وكان كل شىء تقريبا يمكن أن يفعل . لقد كان نعيق الغربان وضجيج القردة يختلط هنا بأنغام البلابل الرائعة .

ولم يدخر فى التمثيل وسيلة لجعل المناسبة هاذرة طروبًا .

وكانت الشخصيات التى تظهر فى صورة الحيوان تكثر فى الفرقة ، وكان الممثلون الرئيسيون يلبسون ا.اسًا هزلياً خشناً . فالملابس مسرفة فى الضيق عند الأفخاذ ، والممثلون يرتدون صدرة ضيقة خاصة قد حشيت حشواً مسرفاً . وفوق هذه كان عطاف قصير قلما يصل إلى وسط لا وجود له . وكان

عضو الرجل يظهر بوضوح ، وعلى نحو غير دمث ، بوصفه رمزاً للخصب. وكانت الأقنعة أيضاً صارخة فى مبالغتها ، مضحكة فى تشويهها . ولكن كان يوجد دائماً تحت كل هذه الملابس العجيبة ، ووراء هذا اللهو الجامح إدراك لغرض هام ، وكثيراً ما كان يظهر الجمال الذى لم يكن يتوقع .

ملهاة الحرب والفلسفة والسلم

نعلم الكثير عن هذه الملهاة القديمة مما بقى من رسوم وتماثيل صغيرة . أما الآثار الأدبية الباقية فهى إحدى عشرة تمثيلية قيمّة كتبها أرستوفانيس . ولم يكن أرستوفانيس أول من رسم هذه الصورة . ولم ينفرد برسمها بحال من الأحوال . لكن المعاصرين اعترفوا له بالتفوق . لذا فإن آثاره الباقية لا تقتصر على إظهارنا على مدلول الملهاة القديمة . لكنها تؤدى غرضاً أهم من ذلك ، وهو إظهارنا على مدلول المأساة فى أرقى صورها .

ولد أرستوفانيس حوالى ٤٤٨ ق . م . وقد مثلت أقدم مسرحياته الباقية سنة ٣٢٥ ق . م حين كان يوربيدس فريسة للمرارة والألم من جراء حرب البليوبونير ، وإنهيار المبدأ الديموقراطى فى أثينا . ولقد كان أرستوفانيس متفقاً مع معاصره العجوز فى نقده لإرادة الحرب . ولكن كان بين الرجلين أشد الإختلاف فى فلسفتهما الأساسية . فبينما كان يوربيدس ينتمى إلى جماعة المفكرين التقدميين من الشبان ، وأقدم فى خيبة رجاء على تحقير أساطير الماضى ، كان أرستوفانيس رغم مرحه الصاخب مصوغاً من مرمر إسخيلوس . وقد حاول بكل قوته أن يرد الجيل المنحل من مواطنى زمانه إلى

فضائل الأسلاف . إنه محافظ مؤمن أما يوربيدس فقد جنح إلى الكفران السطحى والتحرر والبعد عن التزمت .

ولما كان بناء الملهاة القديمة يطالعنا بملامح فريدة غير مألوفة فقد يكون من المفيد أن نستعرض فى سرعة أولى مسرحيات أرستوفانيس واسمها الأكرانيين The Acharnians . ولنا أن نفترض أن مكانها بنيكس Pnyx فى أثينا . ويوجد ثلاثة أبواب تمثل المداخل إلى ثلاثة منازل » أحدها لأحد المواطنين واسمه ديكيوبولس والثانى للشاعر يوربيدس والثالث للقائد العسكرى لاماكوس .

وكان الأخيران بطبيعة الحال من المعاصرين البارزين للمؤلف ، هذا ديكيوبولس يقف وحيداً على المسرح . وفى الحديث الإفتتاحى يتبرم بالمتاعب التى جرتها الحرب الدائرة ، ويعلن أنه سيدعو بقوة إلى السلام حين تجتمع الجمعية . غير أنه يخفق فى هدفه حينما يرى رجال البلاط يخمدون صوت مواطن آخر هو أمفثيوس الذي نهض ليدعو الدعوة نفسها . وأقبلت مجموعة من الرسل العائدين من فارس ، وكلهم يختال فى حلل المشرق وطيلسانه ليقدموا تقاريرهم . ويشرح الرسل فى كبرياء أريد بها السخرية التهكمية كيف أنهم كانوا فى حلتهم يتقاضون أجراً زهيداً جداً هو درهمتان فى اليوم وكيف لاقوا الأهوال على السهول ، وناموا تحت الخيام واستلقوا فى تلذذ على عربات فخمة وهم يكادون يموتون من الإعياء . وكانوا « مضطرين إلى شرب النبيذ الشهى من قماقم بلورية أو ذهبية » وعبثاً يحاول ديكيوبولس أن يفضح الأكاذيب التى يتملقون بها الجمعية . وفى تقززه يرسل أمفثيوس ليعقد هدنة خاصة مع إسبرطة نيابة عنه وعن زوجته وولده . . وفى هذه الأثناء وصل آخر مرتدياً ثياب تراقية ، فأراد ديكيوبولس أن يضع حداً

للموضوع ، فأعلن أنه رأى نذير الشؤم فقد ادعى أنه شعر لتوه بقطرة من المطر . وما كاد يفعل حتى تأجل انعقاد مجلس الملك . بينما جرى إليه أمفثيوس بأنفاس متقطعة وفى أعقابه مجموعة من الأكرانيين الغاضبين فقد ثاروا حين سمعوا بالهدنة المقترحة .

كل هذا يكون الجزء الأول من الحركة ويأتى الآن دور « اليارودوس » أو الأغنية الإفتتاحية التى تنشدها المجموعة ، فتدخل مجموعة من حارقى الفحم الأكرانيين ، وبعد نشيدهم الأول يشرعون فى مهاجمة ديكيوبولس ، فيتبع حيلة ساخرة فيأخذ سلة من الفحم من المنزل ويهدد بتحطيمها وبذا يسترعى اهتمامهم ، ثم يقترح أن يؤذن له بتقديم دفاعه . وهو فى الوقت نفسه يعلم أنه إذا أراد النصر فقد وجب عليه أن يثير عطفهم . فخطرت له فكرة رائعة ، أن يذهب للبحث عن يوربيدس ، ليقترض بعضاً من الخرق المسرحية الواقعية التى يلبسها أشخاص مسرحياته التى يثير العطف والرثاء ويقرع بابه فيجيبه أحد الأرقاء :

الرقيق : (يفتح الباب ويمد رأسه خارجه) من بالباب ؟

ديكيوبولس : هل يوربيدس بالمنزل ؟

الرقيق : إنه هنا وليس هنا ! . حاول أن تفهم هذا إن استطعت .

ديكيوبولس : ما هذا . هنا وليس هنا ؟

الرقيق : بكل تأكيد أيها الرجل العجوز . إنه مشغول، يجمع الخيالات الشاردة من هنا وهناك .

إن عقله ليس بالمنزل . لكنه شخصياً هنا جاثم بأعلى المنزل يؤلف مأساة .

ديكيوبولس : أى يوربيدس . يا لك من سعيد بأن يكون عبدك بهذه المقدرة فى المساجلة . والآن أيها الرقيق ناد سيدك .

الرقيق : مستحيل (ويقفل الباب بقوة)

ديكيوبولس : ما أسوأ هذا . لكنى لن أيأس . فلأقرع الباب ثانية . يوربيدس . . يا يوربيدس الصغير

يا حبيبى يوربيدس : أصغ إلىّ . لا يوجد من يستحق عطفك مثلى . إننى ديكيوبولس من كوليديانديم Collidiandeme . هل تسمع ؟

يوربيدس : (من الداخل) ليس لدى وقت أضيعه .

ديكيوبولس : حسناً إذن دعهم يجروك إلى هنا على عجل .

يوربيدس : مستحيل .

ديكيوبولس : ومع ذلك .

يوربيدس : حسناً سيجروننى على عجل . أما عن النزول فليس فى وقتى متسع له .

(يظهر ما بداخل البيت ـ يوربيدس مستلق على الفراش ـ والرقيق بجانبه وعلى الحائط الخلفى نرى ملابس المآس من كل نوع ، وعدداً كبيراً من قطع الغيار مكدسة على الأرض) .

ويطلب ديكيوبولس ثياب أحد أشخاص مآسى الشاعر الذى لم يبلغ شخص آخر مبلغه من البؤس . وبعد أن يرفض بعض الملابس التى قدمت له ، يختار ملابس تيليسفوس التى يراها الرقيق على قمة خرق تستس مختلطة بملابس إينو . ويرفع هذا اللباس عالياً ليراه الجمهور ثم يقول محدثاً نفسه :

« أى زيوس الذى ينفذ بصره إلى كل شىء ولا يغيب عنه شىء ، استميحك أن أرتدى أتعس لباس على ظهر الأرض . يا يوربيدس هلا توجت رحمتك بإعطائى القبعة الميسيه التى تتلائم مع هذه الأسمال البالية . إنى مضطر اليوم للظهور فى صورة متسول . أى للظهور على حقيقتى التى لا ينبىء بها مظهرى . سيدرك النظارة جيداً من أنا . لكن ستكون الفرقة من السذاجة بحيث لا تعرف وسأخدعهم بعباراتى الماكرة .

ثم يزيد من إلحاحه على يوربيدس ، فيطلب مجموعة كاملة من الأجهزة اليدوية : عصا متسول ومحبرة سدادها قطعة من الإسفنج . وقد أجابه يوربيدس إلى طلبه ليتخلص من إلحاحه ، وإن شكا من أن ديكيوبولس قد سرق مأساة بأكملها .

ثم يأتى كلام ديكيوبولس فيه وصف عجيب لأصل الحرب ، وإن كان الوصف غير زائف فى جوهره . ويترتب على ذلك أن تنقسم الفرقة إلى قسمين ، قسم معه وقسم عليه . ويستنجد أعداؤه بالقائد لاماكوس . فيدخل القائد وقد ارتدى درعاً كامل العدة ويمثل دور الجبان الذى يزدهى بشجاعته . لكن روحه تنهار حين يسمع كلام ديكيوبولس ، فيسرع إلى الإنسحاب .

وهكذا يخلو المسرح لما كان يعتبر عنصراً رئيسياً من عناصر الملهاة القديمة فاصل إنشادى جماعى يقال له (Parabasis) وفيه تقف الفرقة فى شكل دائرة وتوجه ألحانها إلى النظارة فى إنشاد طويل رخيم . ثم يلى ذلك سلسلة من الفصول لا تربطها رابطة ، فهذا ديكيوبولس يرسم مربعاً أمام منزله ويعلن أن هذا سيصير سوقاً يسمح فيه بالتجارة للجميع ما عدا لاماكوس .

فيدخل ميجارى يكاد يموت جوعاً ، وفى أعقابه بويطى Bietician قد

حسن غذاؤه . ونسمع فى مشاهدهما الهزلية تعليقات جديدة على آثار الحرب، والأخطار السياسية فى داخل المدينة . أما ديكيوبولس فسعيد بسوقه الصغيرة السلمية ، وهو يعد لنفسه حفلة جميلة . وبينما هو كذلك إذ أقبل لاماكوس من بيته ليستعد لحملة عسكرية يقودها أركان حربه . وإن المشهد الذى يجلس فيه ديكيوبولس المرح فى جانب من المسرح ولاماكوس المكتئب فى الجانب الآخر من المسرح ، من المشاهد الزاخرة بالفكاهة الساخرة :

لاماكوس : احضر لى الريش لقلنسوتى .

ديكيوبولس : احضر لى حماماً برياً وسماناً .

لاماكوس : ما أجمل ريش النعام الأبيض هذا .

ديكيوبولس : ما أسمن لحم هذا الحمام الأسمر .

لاماكوس : (لديكيوبولس) يا صديقى اقصر عن الحملقة فى سمانى .

لاماكوس : (لرفيقه) احضر لى الصندوق الذى يحوى ريشه المثلث

ديكيوبولس : (لرفيقه) مر علىّ بطبق الأرانب هذا .

لاماكوس : واأسفاه . لقد أكلت العشاء شعر ريش خوذتى .

ديكيوبولس : هل سآكل أرنبى قبل العشاء ؟

وسرعان ما يخرج الإثنان ولا يلبثان أن يعودا . أما لاماكوس فهو جريح وفى حالة يرثى لها . وأما ديكيوبولس فهو سكران ظافر ومعه بنتان جميلتان .

والملهاة كلها مشوبة بإشارات غير دمثة . ويوجد فى المسرحية جزء بذىء . ولكن من الواضح أن المؤلف كان جاداً فى أهدافه . ذلك أن

أرستوفانيس كان يكره المدرسة الفكرية الجديدة التى يمثلها يوربيدس . وكان لا يسيغ التطورات السياسية التى حدثت فى مدينته . إنه لا يوجد شك فى رسالته أو فى إدراكه لهذه الرسالة . وفى الفاصل الإنشادى لهذه المسرحية (الأكرانيين) . تبرز الجوقة على نحو محدد ما يهدف إليه الشاعر ، وإلى ما يعود على المدينة من فائدة إذا هى أصاخت السمع لما يقول :

إنه إذن يؤكد
فى عبارات حازمة
أن شجاعته الفعالة وحماسته الجادة
تضفى الخير على الجميع
. . . . إنه من جهته
سيمارس فنه
وبالآراء الأمينة التى يسير الآن على هداها .
وبالمجون والتطاول المعتدلين .
دون اندفاع إلى الإتهام ، أو التذلل فى الإطراء ،
ودون قيادة النساء ، أو الزهو أو سفك الدماء
ودون خسة أو رياء
بل فى احتقار علنى لكل تهديد وكل تحذير
وكل رشوة وكل زور فى القول
إنه سيبذل جهده من أجلكم

إنه سيعلمكم كيف تفكرون وكيف تضحكون
وإذن : فليحاول (كليون) وليكرر المحاولة
إنى لا أقدره ولا أخافه
إنى أتحدى غضبه وبيانه
إن وقاحته وسياسته
ومؤامراته الدنيئة وحيله الإجرامية
لن تلحق بى أية وصمة
إن فى العدل والحق برغم أنفه
عوناً لى ورعاية وإنصافاً
فبفضلها لن أحنى رأسى لصديق
ولن أنزل ، إلى مستوى وضيع (مثل مستواه)
ذلك الخبيث المنافق
الوغد الجبان الذليل

لقد كانت حرب جديدة تدور رحاها . وإن السماح لأرستوفانيس بإخراج هذه الملهاة اللاذعة التى تناهض الحرب ، والتى يشير فيها إلى الحيل والمؤامرات التى حاكها الزعيم الشعبى كليون ، والتى تهزأ وتسخر بلاماكوس على المسرح ، لدليل على أن الديموقراطية الأثينية كانت لم تزل سليمة قوية لم تنل منها الأحداث ، فهل نتصور مثلاً أن مسرحية تهزأ بالحرب كهذه المسرحية كان يمكن أن تصدر سنة ١٩٤٣ ويسخر فيها الكاتب بأيزنهاور أو

مونتجمرى ويهاجم روزفلت ، أو تشرشل ، بل وأجدر من هذا بالملاحظة أن هذه المسرحية قد اعتبرت درة الموسم ، فمنحت الجائزة الأولى حين أخرجت فى موسم لينويان Lenoean سنة ٤٢٥ ق . م .

واستمرت مهاجمته للحرب فى « الفرسان (٤٢٤ ق.م) » ومهما يكن تقديرنا لأسلوب أرستوفانيس فإننا لا نستطيع الإعجاب بهذه المسرحية . ففيها قضى الغضب والثورة على الضحك . ولا يسعنا أن نعرف كيف نالت هى أيضاً الجائزة الأولى . بل ولا نستطيع أن نعرف السبب فى أن « السحب» قد نالت أقل تقدير فى المسابقة التى أقيمت فى العام التالى . وفى هذه المسرحية الأخيرة انتقل أرستوفانيس من السياسة إلى الفلسفة . ويصعب تقدير مزايا هذه المسرحية لأن الشخصية الرئيسية التى اختارها كانت شخصية سقراط . وقد أظهره فى صورة هزلية لا علاقة لها بالواقع . وإذا كان اهتمامنا قد تعلق أساساً بموضوع الهزل ، وبذا نكون مضطرين إلى اعتبار هذه المسرحية ظالمة وسخيفة وغليظة فى غباء ، فلعل الأحجى لنا أن ننظر إلى هذه الملهاة على أنها تريد السخرية من حماقات السفسطائية الجديدة التى سادت فى هذا العصر. وقد وقع الاختيار على سقراط من باب الرمز . وعلى هذا الأساس تكون المسرحية على أعظم جانب من الأهمية . فهى مليئة بدعايات لاذعة وقصتها ممتعة . فهى تتحدث عن رجل عجوز يدعى ستريسياديس وهو رجل يساوره القلق الشديد من جراء الديون التى أغرقه فيها ابنه الذى أدمن على مراهنات سباق الخيل . ويلح عليه الدائنون أن يؤدى دينه ، فيخطر له خاطر هو أن الشاب لو درس فترة من الزمن تحت إرشاد سقراط لتعلم كيف يقيم الحجج التى تنجيه من أداء دينه ، فيرفض الإبن فيديسبيدس نصيحة أبيه . وعندئذ يقرر ستريسياديس العجوز لنفسه أن يذهب إلى المدرسة . وما يكاد يقترب من متجر الأفكار لسقراط حتى يجد

الفيلسوف موثقاً فى إحدى السلال وهو يتأمل السماء (وهذه سخرية تهزأ بحيلة « الإله من الآلة » التى شاعت فى المأساة) ويستدرج إلى حديث يقول فيه أن خالق كل شىء هو السحب لا الآلهة .

تظهر (السحب) ويشرح سقراط كيف أن لكل شىء يرجع إليه ستريسياديس : لكنك لم تخبرنا عن سبب هزيم الرعد .

سقراط : إنك لم تفهم ما قلته لك إذن . لقد قلت لك أن السحب حين تمتلىء بالمطر يصطدم بعضها ببعض وأنها بعدئذ تنتفخ انتفاخاً غير منتظم ثم تنفجر فى صوت ضخم .

ستريسياديس : كيف تحملنى على تصديق ذلك .

سقراط : خذ نفسك مثلاً . فإنك بعد أن تلتهم بشهية لحماً مطهياً فى باناثينا فإنك تصاب بألم فى المعدة ثم لا تلبث بطنك أن تتردد فيها دمدمة طويلة :

ستريسياديس : نعم نعم أقسم على ذلك بأبوللو . إنى أتألم وأصاب بالمغص . ثم يبدأ اللحم فى الدمدمة كأنه الرعد، وأخيراً ينفجر بصوت رهيب. يكون فى أول الأمر مجرد غرغرة صغيرة باباكس باكس ، ثم تزداد هذه الأصوات : وحين آكل سمك الكراب فإن الرعد يحدث فعلاً « يايا ـ ياياكس « يايايا ياكس » مثل السحب تماماً .

وبعد أن تغنى الجوقة أناشيدها يظهر سقراط ثانية وقد أنهكته محاولة تعليم أى شىء لستريسياديس : فإن عقل هذا الشخص قد صمم على ألا يتعلم شيئاً سوى « فن [المجادلة] الباطلة » لكنك غير قادر على الدرس . فيأمره الفيلسوف بأن يستلقى على جفنة من جفنات الألوان وأن يتفكر

متأملاً ثم يسأله « حسناً الآن ما تفعل ؟ هل أنت مستغرق فى الفكر ؟

ستريسياديس : نعم أقسم بيوسييدون .

سقراط : علام تقسم ؟

ستريسياديس : أن البق ستبلعنى كلى .

سقراط : أصابك الموت أيها الإنسان اللعين

وأخيرا لا يستطيع سقراط الإحتمال أكثر من هذا ويغرى فيديسبيدس بأن يحل محل الرجل العجوز فتكون مساجلة ممتعة طويلة بين المنطق العادل والمنطق الظالم ، وهو ما يمكن تسميته بالجدل السليم والجدل الخداع ، وقد نجح فيديسبيدس نجاحاً مكنه حين عاد إلى بيته من أن يضرب أباه ضرباً مبرحاً ويبرهن له على أن الإبن إذا سلك هذا المسلك مع أبيه كان منطقه سليماً تماماً .

ويصبح الإضحاك العمد أكثر مرحاً وعمقاً وجدية فى (الزنابير) التى كسبت الجائزة الأولى سنة ٤٢٢ ق . م . وفيها يعود إلى مهاجمة كليون وعلى الأخص كبار محلفيه الذين أضاعوا وقتاً نفيسًا وأثبتوا أنهم خطر سياسى .

فى الجزء الأول من المسرحية نجد سيداً عجوزاً هو فيلوكليون وقد حبسه ابنه بديلكليون فى منزله بسبب حبه المسرف للخدمة فى المحاكم وعبثاً يحاول الرجل العجوز بكل حيلة تواتيه أن ينجو بنفسه ، فيتظاهر بأنه دخان يخرج من المدخنة ويحاول الفرار بالتعلق ببطن حمار . ويتسلق إلى السقف يحاول إقناع سجانيه أنه طير . وتأتى لنجدته فرقة من زملائه المحلفين يرتدون ثياب الزنابير . لكنه يقتنع آخر الأمر بالبقاء فى المنزل بشرط أن يسمح له بإقامة محكمته الخاصة . والآن تبدأ محاكمة كلب البيت (لبيس) وقد قبض عليه

وهو يسرق علناً قطعة من الجبن الصقلى . وقد وجهت إليه هذه التهمة ، كلب زميل ولا يوجد شك حول إدانة المتهم . لكن بديلكليون يدافع عنه دفاعاً حياً مجيداً .

بديلكليون : أيها السادة المحلفون ، إنه من الصعب أن أدافع عن كلب قد أتهم زوراً . ولكنى سأحاول الدفاع على كل حال . إنه كلب طيب ويطارد الذئاب بمهارة .

فيلوكليون : إنه لص ومتآمر .

بديلكليون : كلا . إنه أحسن كلابنا وهو يستطيع حراسة قطيع كامل .

فيلوكليون : لكن . ما فائدة هذا مادام يأكل الجبن .

بديلكليون : ما فائدته ؟ إنه يحارب من أجلك ويحرس بابك . إنه كلب ممتاز من جميع الوجوه . اغفر له هذه السرقة . إنه جاهل تعس ولا يستطيع أن يعزف على القيثارة . . ارحم التعساء ارحم يا أبت . إنى استحلفك ألا تقتله . أين جراؤه (تدخل مجموعة من الأطفال مرتدية ملابس الجراء) اقبلن أيتها الكائنات الوحشية الصغيرة البائسة . اجلسن على فخاذكن واضرعن باكيات .

وبفضل هذا الحديث المؤثر ، وبفضل الحيلة ، يقتنع فيلوكليون فيقدم على عمل لم يقدم عليه من قبل فيبرىء المتهم ـ وعندئذ يغمى عليه من الخجل ولا تعود إليه الحياة إلا حين يعده ابنه بحفلة مرحة .

وتلى ذلك الأناشيد الجماعية الموجهة للنظارة ، وكان النشيد مثيراً . إذ تتغنى فيه الفرقة بمدح المحلفين العجائز أولئك الذين أنقذوا أثينا فى

ماراتون . وكانت الموسيقى فى أنغامها الزاخرة ترد النظارة إلى أيام إسخيلوس حين صدت المدينة قوة فارس المتبربرة .

غير أن الملهاة لم تتم فصولاً . إن فيلوكليون العجوز لا بد من تدريبه على آداب المواضعات الاجتماعية على يد ابنه . وهذا يتيح توجيه لطمات جديدة إلى كليون .

بديلكليون : لقد انتهى عازف الفلوت من عزف المقدمة . والضيوف هم ثيوراس ، اسكينيس ، فانوس ، كليون ، وكستور . . . إنك معهم ، هل تعرف بالضبط كيف تكمل الأغانى التى بدأت ؟

فيلوكليون : أعرفها جيداً .

بديلكليون : حقاً !

فيلوكليون : أحسن مما يعرفها أى ساكن جبال فى أتيكا .

بديلكليون : سنرى . افرض أننى كليون . سأكون أول من يبدأ أغنية هارموديوس وأنت تكملها « لم ير من قبل فى أثينا » .

فيلوكليون : مثل هذا المجرم أو هذا اللص .

بديلكليون : لماذا أيها الإنسان التعس ؟ ستكون نهايتك لو غنيت هكذا إنه سيقسم على تحطيمك ، على تدميرك ، على طردك من البلاد .

وبعد أن يذهب فيلوكليون إلى المأدبة يغرق فى الشراب وتنتهى الملهاة برقصة مرحة هاذرة .

وفى العام التالى ٤٢١ ق . م عاد أرستوفانيس إلى موضوع حرب البليوبونيز ومسرحيته « السلم» هى صيحة عاطفية لإيقاف الصراع الشعبى المميت

الذى يحطم كلاً من أثينا وإسبرطة . وقد حاول أثينى فاضل اسمه تريجوس التشبه بديكيوبولس فقرر إنهاء الحرب . ونرى فى بداية المسرحية مشهداً رائعاً يقوم فيه هو وأرقاؤه بإطعام خنفساء كبيرة بالغائط أملا منه أن تصبح من الكبر بحيث تستطيع حمله إلى السماء حيث ينوى أن يلتمس عون زيوس .

وأخيراً يكون كل شىء معداً فيصعد إلى السماء على متن الخنفساء الطائرة (وهى غمزة جديدة ليوربيدس) فيتبين له أن معظم الآلهة وقد أعياهم تأمل حماقات الناس قد غادروا أماكنهم وتركوا إله (الحرب) على رسله ليوقع بهم شر ما يستطيع . أما إله (الحرب) فقد صنع ملاطاً ضخما ينوى « أن يغرق فيه كل مدن اليونان » فلما رحل أدرك تريجوس أن الأمل الوحيد هو إنقاذ (السلم) من الكهف العميق الذى قذف إله (الحرب) به إليه . ويدعو مجموعة من فلاحى الإغريق وعمالهم لمساعدته وبعد صعوبات كثيرة ينقذون السلم . ويجدون أنفسهم مرة أخرى يكدحون فى إعداد حفلة زفاف . فيعلن نبى فى غضب أن (الحرب) لا يمكن إنهاؤها ، بينما رجل مدرع يعدل إله الحرب فى غضبه يقول محتجاً إن السلم إذا استقرت تحطمت حياته فكل خوذه وحرابه إما أن تنزع منه أو يبيعها بيعة خاسرة ، وتختم المسرحية طبعاً ختاماً سعيدًا حين يغنى تريجوس .

« حين تأكلون ، وتشربون كأس النبيذ دهاقاً .

لا تكفوا عن ترديد : أن هيمن أوه هيمناوس .

أوه ، هيمن أوه هيمناوس . مرحى مرحى .

يا أصدقائى كل من يصحبنى سيحظى .

بوفرة من الكعك » .

لقد كتبت المسرحية كلها قبيل السلم الزائفة التى تمثلت فى صلح نسياس فجاءت مليئة بالسرور ، وجاءت أناشيد الجماعة بأغانيها العاطفية للريف الهادىء مشبعة بالنشوة والبهجة .

من « الطيور » إلى « الضفادع »

جاءت بعد طيران الخنفساء فى (السلم) المسرات الأثيرية فى (الطيور) لكن مرت بين هاتين المسرحيتين ستة أعوام طويلة . فقد ظهرت « الطيور » سنة ٤١٤ ق . م بعد أن مضى الأمل الخداع فى عقد هدنة من حرب البليوبونيز .

والواقع أننا كنا نقترب بسرعة من الوقت الذى كتب على أثينا فيه أن تعانى أقسى الضربات ، وأن تشهد مصرع ديموقراطيتها . فلا عجب إذن أن لاذ أرستوفانيس بعالم الأحلام الذى خلقه وأن حاول التعبير عن امتعاضه من الواقع بأن بنى لنفسه عالماً خيالياً زاهياً من النعيم المقيم .

وهنا أيضاً نتعرف على المواطن الأثينى العاقل العادى الذى يتمثل هذه المرة فى شخصين ـ إبلبيدس وبيستيتيروس ، المواطنان اللذان أرهقتهما ويلات الحرب وحماقات ساسة البشر فشرعا يستشيران الهدهد « أيوبس » فلما وصلا إلى بيته خطرت لهما فكرة رائعة : لماذا لا تصير الطيور سادة على كل شىء ، فيبنوا مدينة فى الهواء ، فى موقع استراتيجى يمكنهم من إرهاب الآلهة بالسيطرة على دخان الضحية المتصاعد من المذابح ، وحكم البشر عن طريق التحكم فى جو الأرض ، ولقد أعجب أيوبس بعظمة الفكرة ودعا كل

الطيور ليشاورهم فى الأمر . وكانوا فى البداية على استعداد لمهاجمة البشر الذين اقتحموا حماهم . ولكن النظام استتب تدريجياً فوافقوا على الاقتراح وتغنوا بنشيد رائع الجمال ، كانت فيه أنغام العندليب هى لازمة الغناء الجميلة . ونظراً لما فى هذا النشيد من جمال ومرح فسننقله بتمامه تقريباً : ـ

يا حبيبى . يا أسمر الجيد
يا أحب الناس إلىَّ
يا أعز الجميع
يا رفيق اللعب وياشريكى
فى كل أعمالى الرقيقة
لقد أتيت . لقد أتيت
وأشرقت على ناظرى
وسمعت أنغامك الشجية
أيها العندليب . أيها العندليب
إنك إن عزفت على الفلوت
الذى يهدهد أرق الأنغام
عزفت موسيقى كأنها أغانى الربيع
فلتبدأ الغناء . أتوسل إليك
أن تردد نشيدنا الأنبسطى [1]

(١) الأنبسطى : وزن من الشعر تفاعيله مؤلفة من ثلاث مقاطع ، المقطعان الأولان قصيران والثالث طويل .

أيها الرجال الذين يحيون حياة معتمة فى أسفل ويموتون ويذبلون كأوراق الشجر وقد اكتأبوا وبهت لونهم فصاروا كالخيال . أولئك القوم الذين خلوا من الروح وخفتت حياتهم العاجزة القصيرة .

إنهم رسوم هشة فى الصلصال تمحى فى يوم
كأنها حلم ملىء بالأسى والتنهد .
ارهفوا آذانكم لطيور الهواء الخالدة الأبدية
التى تطير فى بهجة الأثير ونشوته ، تتفكر فى الحكمة الخالدة
يا آلهة الشعر فى الغابات
تيو تيو تيو تيوتنكس
ذات الريش المتنوع التى بعونها الكريم
على قمة الجبل وفى مسالك الغابات
تيو تيو تيو تيوتنكس
اجلس عالياً على الرماد المورق الزاخر .
تيو تيو تيو تيوتنكس
أصب كأس الأنغام الغردة من جيدى الأسمر
وأطلق الرقصات الجماعية فى حمد أم الجبل
وأقدم (لبان) الموسيقى المقدسة من أهازيجه الخالدة
تيو تيو تيو تيوتنكس
التى منها فرينيكوس فيما مضى

قد ذاق فاكهة فلوذ الآلهة
فأطلق عسله كأنه النحلة
ليشكل منها أغنياته الحلوة .
تيو تيو تيو تيو تيوتنكس
هل بينكم أيها النظارة من يبغى أن يعيش
مع الطيور حياة المتعة فيأتى إلينا مسرعاً
إن كل ما يعتبر هنا مشيناً وكل ما تدمغه القوانين هنا
يحق للطيور أن تفعله . ولكم أن تفعلوه معها
هل يحظر القانون هنا أن يضرب الإبن أباه
أن يضرب الولد أباه وهو يتبختر فى حنق الشباب
صائحاً « ارفع مهمازك وحاربنى » إن هذا ما تعجب به الطيور
أقبل أيها الهارب الرعديد الذى جللّك الهوان .
سندعوك « فرانكولين » المنقط . هذا سيكون اسمك عندنا

وأنت يامن تتخذ أسلوب رجل القبيلة ، إفريجى تعال واصبح طائراً إفريجياً من سلالة فيليمون معنا . اقبل أيها الرفيق (كيريان) واشهد (السستيدس) وربوا

معنا من يربى الطاووس ، سيكونون رجالاً محلّين بالذهب قادرين أصحاء. يابن بسياس الذى يبغى فتح أبواب المدينة للخارجين على القانون، أقبل إلينا وكن (حجلاً)

(مثل الديك كما يقولون) إننا لا ننعى على أتباع الحيل الدنيئة التى يتبعها الحجل .

بل وهكذا تقول البجعة

تيو تيو تيو تيوتنكس

إن صياحها الصاخب كان يعلو أولاً

مع خفق الأجنحة شكراً لأبوللو

تيو تيو تيو تيوتنكس

حقاً إن أحسن شىء أن تكتسى بالريش

إنها الخيال أيها النظارة هو ما أعطى كلاً منكم طوقاً من الأجنحة ليس بكم حاجة أيها المتعبون الجوعى

لأن تصبروا على فرقة المأساة

و إنما تنشرون أجنحتكم خفافاً وتطيرون حين أنتم بها تبرمون .

وتعودون بعد الغداء لتستمتعوا بملهاتنا المسرحية .

فإذا رأى الزوج الشهم من فوق منصة المجلس

سيدة مرحة شائقة كان يحبها فيما مضى .

طار تواً لتحيتها وكان له معها حديث حلو قصير .

ثم يعود ، أو تفتقده إلى الأبد ، وهو هادىء باسم فى مقعده .

أليس إذن ثوب الريش أحسن الأشياء .

إن المدينة فى مرحلة البناء واسمها (نفلولوكجيا) مدينة السحاب لكن سرعان ما يقابل مؤسسيها ، عدد من الأثينيين الأنانيين ، فهذا شاعر مستعد لتحرير أناشيد وطنية، وهذا كاهن سيعمرها بآلهة الوحى ، وهذا خبير فى تخطيط المدن ، وهذا مفتش وهذا مشرع . ويعالج هؤلاء علاجاً مختصراً . لكن منادياً ينادى بأنه قد انتشر هناك جنون الطيور فتهرع إلى المدينة جموع أخرى من الشخصيات الكريهة ، منهم باريسيد الذى يريد أن يحيى فى المدينة لأنه يظن أنه يستطيع هناك أن يقتل أباه وأن ينجو من العقاب وسينسياس المتشاعر ، ومعلم يظن أنه كان يؤدى مهمته بطريقة أحسن لو أنه استطاع الطيران من مكان إلى مكان وأخيراً يتسلل إلى المدينة شخص تغطى بالثياب الثقلة وقد تبين أنه بروميثيوس الصديق التقليدى للإنسان ، وهو يحمل نبأ يقول الآلهة فى حالة يرثى لها منذ تأسيس المدينة ، وأنهم قد يضطرون إلى قبول أى شروط تفرض عليهم » . وبهذا تختم مسرحية مرحة طريفة فى سرور وضحك . .

وبعد ثلاث سنوات (٤١١ ق . م .) تعود بنا ليسستراتا Lysistrata إلى الضحك وإن كان السرور فيها ممزوجاً بغير قليل من المرارة ، والفكرة الفكاهية الرائعة فى المسرحية هى أن ليسستراتا ، وهى امرأة من أثينا ، تعمد إلى إيقاف الحرب بأن تقسم كل نساء الدول المحاربة على الإمتناع عن الإختلاط الجنسى بأزواجهن حتى يكف هؤلاء عن غبائهم ويدعو إلى هدنة . وهي فكرة غاية فى البساطة والروعة . وكان مصير ثورة النساء مرتبطًا باللذة كما تتمثل فى تلهف الرجال على استرجاع زوجاتهم ، والحيل الصغيرة المؤثرة التى استخدمتها الضعيفات من عضوات هذه الرابطة اللاتى أردن الفرار من التضامن مع ليسستراتا فى تزمتها وتقشفها . وقد تناول المؤلف هذه الحيل فى سلاسة رائعة ومتعة بالغة . والقوى الخلاقة لأرستوفانيس قد بلغت

أوجها هنا ، وتتعاقب المشاهد فى مرح لا ينقطع فاليمين التى تقسمها الثائرات مجبرات فى أسى وحزن ، والصراع الذى يكاد يدعو إلى الشفقة بين فرقة الرجال العجائز الذين يحملون حزم الحطب إلى الأكروبولس أملاً فى أن يبخروا النساء من صاحبات ليسستراتا وبين مجموعة النساء العجائز اللاتى يحملن الدلاء لإطفاء اللهب . وكذلك هزيمة الحاكم الأثينى والتعاسة الكوميدية التى شقى بها سينسياس حين حاول أن يرد إليه زوجته بينما هى تنزل به من العذاب ما تضيق به طاقته على الإحتمال ، وما يلى ذلك من شقاء مضحك يصيب الرسول الإسبرطى ـ كلها فصول متتابعة جريئة فى خشونتها رائعة فى إمتاعها .

وفى الموسم نفسه (٤١١ ق . م) قدم أرستوفانيس إلى الجمهور ملهاة أخرى عن النساء اسمها (تسموفور يازوسيا)Thesmophoriazusae وفى هذه المسرحية ترك الشاعر موضوع الحرب وعاد إلى مهاجمة يوربيدس ، وهو موضوع قد بدأه منذ سنين طويلة . وهنا أيضاً نجد الابتكار الفكاهى جريئاً ورائعاً فى بساطته .

لقد علم كاتب المأساة أن نساء أثينا سيحاكمنه فى اجتماعهن الذى سيعقد فى تسموفور يازوسيا بتهمة إفشائه لأسرار جنسهن . فقرر خوفاً مما قد يحدث أن يستأجر محامياً يدافع عنه فلجأ أول الأمر إلى الاتصال بزميله فى المأساة (أجاتون) وكان مخنثاً ورجا منه أن يلبس ثوب النساء ، ويذهب بدلاً منه إلى تسموفوريا زوسيا . لكنه يخذله ولا يقدم له العون المطلوب .

وعلى غير انتظار يأتى العون من قريب له اسمه مينسيلوكس . وبعد مشهد مضحك للحلاقة صار على استعداد . وكان كل شىء سيتم على ما يرام فى الاجتماع لو أن هذا المحامى لم يشأ أن يلقى خطاباً حماسياً خالياً من

اللباقة . فقد دفع بأن الجمعية ينبغى أن تتذكر يوربيدس قد أغضى عن كثير من عيوب النساء فهاجمته واكتشفن أنه رجل . فوضع تحت الحراسة الشديدة فى انتظار الحكم عليه بالإعدام .

ويلى ذلك سلسلة من الفصول الممتعة التى حاول فيها مينسيلوكس أن يهرب بحيلة بعد حيلة من مسرحيات صاحبه . فتذكر كيف أن أواكس OEax فى بالاميديس (وهى غير موجودة الآن) كان يحفر الرسائل على المجاديف الخشبية . فحاول أن يرسل كلمة عن مصيره إلى يوربيدس بأن يحفرها على تماثيل خشبية صغيرة . ثم يشرع فى قراءة هيلين بينما يدخل يوربيدس فى دور مينيلاوس ويكون هناك مرح لطيف حينما يقول مينسيلوكس ، وقد جرح وجهه بسبب الحلاقة ، ما قالته هيلين « إن خدى يحملان علامة الإهانة التى اضطررت إلى حملها » ويدخل أحد القضاة ويأمر به فيربط فى عموده لكن يوربيدس يقول وهو ينسحب ، «إنه لن يتخلى عنه قط . مادام على قيد الحياة وما دامت لا تزال هناك بقية فى جعبة حيله التى لا تنفد » ويعطى السجين إشارة فيغنى أغنية حزينة من أندروميدا بينما يوربيدس يحملق حول حافة المسرح ، فيدعى أنه (إيكو) ثم يقلد بيروسيوس غير أن كل هذه الحيل تفشل ، ويضطر كاتب المسرح آخر الأمر إلى نسيان مسرحياته إلى أن يرتدى ثوب قواد عجوز . ويدخل ومن خلفه بنتان جميلتان . ويعرضهما على طول المسرح . وبذا ينشغل الجندى الحارس ويتمكن يوربيدس من إطلاق سراح مينسيلوكس .

إن الملهاة مليئة بالفكاهة الطيبة والفطنة العميقة ، وفصولها عامرة بروح الضحك .

وعاد أرستوفانيس إلى يوربيدس بعد بضع سنين فى « الضفادع » (٤٠٥ ق. م) وكان هذا بعد موت يوربيدس بقليل . فإن إله المسرح ،

ديونيسيوس قد خشى أن يقفر المسرح من المسرحيات الجديدة ، فقرر الذهاب إلى جهنم ليستعيد يوربيدس إلى الحياة . ويتذكر أن هيراكليس قد زار يوما هوة الجحيم دون أن يصيبه ضرر . فذهب مع رفيقه أكسانتياس ليطلب نصيحة البطل .

ديونيسيوس : بربك أخبرنى عن خير طريق وأسرع طريق إلى جهنم وأرجوك أن تدلنا على أيسر الطرق .

هيراكليس : إذن . فلنفكر . الآن أيها أحسن ؟ نعم لقد عرفته استأجر بحاراً قوياً ليربط حبلاً حول عنقك .

ديونيسيوس : يالها من رحلة خانقة إذاً .

هيراكليس : إذن هناك طريقة سريعة ـ هادئة بها شىء من الرقة .

ديونيسيوس : طريقة الشوكران .

هيراكليس : بالضبط .

ديونيسيوس : إنه بارد جداً . على أنى أكاد أتجمد قبل أن أتناوله .

هيراكليس : وما رأيك فى طريق قصير شديد الانحدار .

ديونيسيوس : إن هذا يناسبنى جداً . فأنا لا أحب المشى الطويل .

هيراكليس : إذن ، سر إلى سيراميكوس .

ديونيسيوس : نعم .

هيراكليس : واصعد البرج هناك

ديونيسيوس : عظيم . وبعد .

هيراكليس : انتظر حتى يبدأوا السباق فى أسفل . وترقب حتى يطلقوا إشارة الانطلاق . انطلق أنت .

ديونيسيوس : إلى أين ؟

هيراكليس : إلى الأرض

وأخيرا بعد إنتهاء هذا المزاح يسير الإثنان وقد ارتدى ديونيسيوس إهاب هيراكليس وحمل هراوته . وقد عبر به بحيرة كارون بحيرة الموتى ، بينما أكسانتياس يلهث حول الحافة ومجموعة من الضفادع تغنى بخشونة لحن «بريكيكيكس كوكس كوكى » وتكون مشاهد مضحكة فى جهنم تتراكم مشهداً فوق مشهد لتبلغ القمة ، بينما إسخيلوس ويوربيدس يتنافسان أيهما أهم من صاحبه فى كتابة المسرحية . وذلك بأن يضعا أسطراً من مسرحياتهما على كفتى ميزان ضخم . ومع أن يوربيدس يكشف عن فطنة ومرح ودقة فى الحجة ، وقدرة على إغضاب خصمه بسفسطائيته فإن كفة إسخيلوس ترجح كفته ويختار العودة إلى الأرض .

إن أرستوفانيس على الرغم من أنه معاصر ليوربيدس قد أدرك مدى إيذائه لروح المأساة ، وأنه لا سبيل إلى إنقاذ المأساة من الدمار الكامل إلا بالعودة إلى حماسة إسخيلوس .

وهكذا كان أزهر عصور عبقرية أرستوفانيس فى المرح والجد والفكاهة والعاطفة يقع بين جوقة الطير وجوقة الضفادع .

فى عام (٤٠٥ ق . م) كان خطب أثينا قد تقرر بيد القدر ، وأيدى أبنائها الطائشين ، فلقد هزمت البحرية الكبيرة فى إيجوسيو تامى وصارت المدينة التى كانت دولة شامخة قد أذلتها إسبرطة ولطختها بالعار.

لقد دك بيراوس Piraeus ودكت الحوائط الطويلة ولم يسمح بالبقاء فى بحريتها لغير اثنتى عشرة سفينة . وضاعت كل ممتلكاتها الخارجية . ثم سرعان ما سيطر عليها الطغاة الثلاثة وقتل تيرامينيس المعتدل . ثم انهار الاستبداد القصير الأجل بفضل ثورة عنيفة قادها تراسيبولس . فى وسط هذه الأحداث كان لابد من أن تتغير الحياة المدنية بالدولة ، فانتشر الإسراف فى الملذات وذهبت الحرية القديمة ، فلم يعودوا يكتفون بالسخر بسقراط على المسرح إذ اضطر أن يتناول الشوكران البارد ليصل إلى جهنم كما أوصى هيراكليس به ديونيسيوس فى مزاح . فى مثل هذه الظروف تغيرت روح الملهاة تدريجيًا . فقد تحولت « الملهاة القديمة » إلى ما كان يعرف « بالملهاة الوسيطة » ويبدو فيها أن الحريات التى كانت سائدة فى أسلوب أرستوفانيس الأول قد ضاق نطاقها وأدخلت الإشارات السياسية فى حذر ، وتغير الهيكل العام للملهاة ، وكان هذا يرجع إلى تأثير يوربيدس كما كان يرجع إلى حد كبير إلى انصراف الأغنياء عن أداء التكاليف الباهظة لإنتاج هذه المسرحيات . وقد ظلت شطحات أرستوفانيس واضحة فى « اكلسيازوسيا (٣٩٢ ق . م) » ولكن خففت نغمتها . وهى مثل ليسستراتا تعالج ثورة قام بها النساء تقودهن براكساجورا ، وكان هدفها إقامة دولة شيوعية صحيحة ، تكون فيها الثروة ملكاً للجميع ، ويباح فيها الحب الحر للجميع على السواء ، وذلك بشروط أهمها أن للعجائز والدميمات من النساء أسبقية على الشابات والجميلات .

ويمدنا هذا التشريع بعنصر المسرح الرئيسى فى النهاية حين نجد شاباً قد استهوته فتاة ، فوجد أن عليه أولاً أن يشبع نهم امرأة كهلة ، فلما نجا منها وقع فى أسر امرأة تكبرها فى السن ، فلما نجا للمرة الثانية وجد نفسه فى قبضة عاهر طاعنة فى السن .

إن الروح هى روح المأساة القديمة . ولكن الصورة قد تغيرت ، فلقد ذهب العنصر الرئيسى الذى كان سائداً فى المسرحيات القديمة ، وهو الإنشاد الجماعى الذى كان يتخلل الفصل ، وتتجه فيه الجوقة إلى النظارة . ومع أن الأحداث فى أساسها خيالية بعيدة عن الواقع فقد كانت اللغة أقرب إلى حديث الحياة اليومية . ومما يكشف أيضاً عن دخولنا عالماً جديداً استحداث شخصية اسمها (كريميس) تلك الشخصية التى قدر لها فى الملهاة الجديدة التى أوشكت على الظهور ، أن تصبح علماً يطلق على طراز الرجال العجائز المضحكين .

وكانت آخر مسرحيات أرستوفانيس مسرحية (بلوتس) Plutus العجيبة وقد عرضت (٣٨٨ ق . م) وهى نوع من المسرحيات الأخلاقية [١] وفيها كان المواطن الطيب (كريميلوس) قد حمى إله الثروة الأعمى بلوتس دون أن يعرفه ، وأخيراً شفى بلوتس واستعاد بصره ونهضت أطياف الفقر ، واشتركت فى مساجلة حاولت فيها أن تثبت أنها (لا بلوتس) هى التى قدمت للبشر أعظم العون . فلما هزمت فى المساجلة انسحبت وتركت الإله يوزع نعماءه على نحو أكثر عدلاً من ذى قبل . إن المسرحية لا بأس بها ولا يخلو حوارها من فكاهة أرستوفانيس لكنها إذا قورنت بسيل التجديدات المبتكرة التى رأيناها فى (الطيور) أو بالسرور الصاخب الذى رأيناه فى (تسموفوريا زوسيا) وجدناها مسرحية هادئة لا تخلو من إملال وكآبة . لقد انقضى عهد الضحك الصاخب الطليق الهادف ، فاختفى من أرستوفانيس ومن أثينا . بل ويمكن القول أنه قد اختفى من العالم بأسره .

---

(١) نوع من المسرحيات الوعظية تتمثل فيها معانى الشرف والفضيلة أو عكسها فى صورة أناسى . (المترجم)

الفصل الخامس
من ميناندر إلى المقلدين

ظل الأسلوب المعروف بالملهاة الوسيطة يستخدم ابتداء من الربع الأول من القرن الرابع إلى حوالى (٣٣٠ ق . م) غير أننا لا نستطيع أن نتبين خصائصه إلا عن طريق الحدس والتخمين. أما الشواهد الأدبية فلا تكاد تزيد عن بعض الشذرات ونهتدى أساساً بمجموعة من التماثيل الصغيرة التى تصور ظهور الممثلين على المسرح بوضوح . وعلى ضوئها نستطيع أن نقدر أن الملهاة الوسيطة كانت فى أساسها صورة انتقالية للمسرح ، وورثت بعض ملامح الملهاة القديمة ، غير أنها كانت تتجه قطعاً إلى مدلول للملهاة يختلف عن مدلولها القديم كل الإختلاف .

وملابس الأشخاص لم تزل بها آثار ملابس ممثلى القرن الخامس ببطونهم المنتفخة ، وملابسهم الضيقة ، ومعاطفهم القصيرة ، لكننا إذا فحصنا الأشخاص فى تفصيل أوفى أدركنا أن المبالغات فى تصوير الملامح تلطفت ، وأن الأشخاص صاروا أقرب شبهاً بالأحياء الذين يضطربون فى شوارع أثينا منهم بالصور العجيبة التى كان يحبها أرستوفانيسيس . إنه لا يزال بها صور أسطورية هزلية (كاريكاتيرية) مثل هيراكليس الرعديد الذى يدعى الشجاعة . على أن معظم التماثيل الصغيرة تمثل سلسلة من النماذج البشرية

المألوفة فى تلك الأيام ، فنرى عجوزاً تحمل طفلاً ، ومحظية وادعة المظهر ونرى شيباً وشباناً ، وأرقاء أشرارا ، ونرى بعض الناس فى جلسة وقحة على المذابح التى يلتمسون عندها البركة ، فنحس إحساساً تدعمه مصادر أخرى بأن الحركات التى قام بها هؤلاء الأشخاص كانت أقرب إلى الحياة العادية مما كانت المهازل الخيالية السابقة . وأن مسلك الناس أقرب إلى الواقع .

تغير فى المسرح

فى هذه الأثناء كان التغير يشمل النظارة والمسرح . لقد مضت الأيام اللذيذة العاصفة الأولى ، أيام الديموقراطية الأثينية وأقبلت حضارة الطبقة البورجوازية فانصرف اهتمام الناس عن المسائل الوطنية إلى المسائل المنزلية وكفر الناس بالآلهة ، ولم يعودوا يؤمنون بغير بلوتس إله المال. لقد كانت الحضارة القديمة من القوة بحيث تركت طابعها العميق على كل شعوب البحر الأبيض المتوسط ولكن حيويتها ذهبت بدداً ، وصارت الحضارة أكثر أدباً .

ودالت دولة أثينا بالتدريج ولن تعد مركز الحضارة ، ومضى صولجان القوة من دولة إلى دولة ولم يمض وقت طويل حتى انتقل حكم العالم القديم إلى الإسكندر الأكبر الذى كان إغريقياً فى نظرته لكنه كان ملكاً لمقدونيا .

ولم يمض وقت طويل بعد هذا حتى وجدت هذه الحضارة موطنها الرئيسى فى مصر بالأسكندرية أيام البطالمة .

وخلال هذا الوقت كانت بلاد الإغريق كلها تبنى دوراً جديدة للتمثيل وتعيد تشكيل الدور القديمة ، ذلك أن تأثير كتاب المأساة الثلاثة الأثينيين العظام ، وأرستوفانيسيس كان من القوة بحيث بقى أكبر الاهتمام موجهاً إلى المسرح لكن الصور التى اتخذتها هذه المسارح الجديدة كانت مختلفة عن

صورها فى القرن الخامس . فمع أن دور التمثيل احتفظت حتى النهاية بخصائصها الرئيسية ـ فهى تشمل ثلاثة أجزاء منفصلة أصلاً وهى النظارة والأوركسترا ومبنى المناظر . إلا أن عمل هذه الأجزاء تعدل ، فصار قوس المقاعد الحجرية أقرب إلى شكل نصف الدائرة واحتفظت الأوركسترا بمركزها المتوسط غير أن قلة أهمية الجوقة سمحت بتضييق مكانها فبرز المنظر Skene إلى الأمام ، بل حدث فى بعض دور التمثيل مثل دارى (أسوس Assos ، وبريين Prienne) أن عدل عن القوس الدائرى عمداً ، وأخذت الأوركسترا الجديدة شكل نصف دائرة ، تنتهى بخطوط مرسومة على زاوية قائمة مع القطر .

غير أن أعظم تغيير حدث فى مبنى المنظر . إذ بنى على غرار نماذج العمارة المعاصرة للمنازل ، ولما كانت الجوقة قد انفصلت عن الممثلين وزاد الإهتمام بأفراد الممثلين عما كان من قبل فقد تهيأ الطريق لإقامة مسرحاً مرتفعاً وكان هذا المسرح العالى يقام عادة على صف طويل من الأعمدة القصيرة ويبرز أمام المنظر ولهذا سمى المنظر الأمامى Poscenium ، ومعنى ذلك الجزء البارز أمام المنظر . وكان وراءه الطابق الثانى للمنظر يعلوه عدد من الأعمدة تحمل سقفاً ، فنرى من خلال هذه الأعمدة نوعاً من المسرح الداخلى فى المسافة الواقعة بين الأعمدة وبين الحائط الأمامى لمبنى المنظر .

فى هذا الطراز الجديد من دور التمثيل صارت المناظر تستخدم أكثر مما كانت تستخدم فى الماضى . ويجب أن نستحضر فى أذهاننا أن الممثلين كانوا يظهرون أمام مناظر خلفية بها رسوم لتوحى إلينا بوجود جدران وأبواب ، أو لتحملنا على الإحساس بوجود مبان بعيدة منظورة . كذلك يجب أن نستحضر فى أذهاننا أن هؤلاء الممثلين تزايدت أهميتهم ، حتى كان عصر

أرسطو ، فلاحظ أنهم فى الإنتاج المسرحى أكثر أهمية على العموم من المسرحيات التى يمثلونها ، ولم تعد دور التمثيل معدة لمن أقبلوا على العبادة الدينية ، بقصد الإصغاء للألفاظ الرنانة ، بل صارت معدة لمن يرون فى دار التمثيل مكاناً للتسلية فحسب ، أولئك الذين غلبت عليهم النزعة الدنيوية ، وصبت أبصارهم إلى المناظر البهجة .

الملهاة الجديدة « ميناندر »

إننا نجد الخصائص المسرحية لهذا المسرح فى الملهاة الجديدة التى نشأت أيام الإسكندر الأكبر حوالى عام (٣٣٠ ق . م) ولو لم يبق لنا من هذا النوع غير الرسوم الخزفية وغيرها من الصور المرئية لممثلى هذه التمثيليات فإننا نستطيع أن نقدر منحاها ونحواها . لقد انقضى عهد الثياب الكوميدية الغريبة القديم ، واختفى الأشخاص الأسطوريون . وحل محلهم على المسرح أشخاص يرتدون ثياب العصر . تجد منهم الآباء والأبناء بالمجتمع الهلنستى ، والرقيق والطباخون والموسيقيون ومسامراتهم القديمة وفضولهم والزوجات الشابات ، لا سيما النساء الخليعات . ولم تزل فى بعض الأقنعة آثار الغرابة لكن الملامح كانت على العموم قريبة الشبه بالواقع ، وكان من حسن الحظ أن بقيت كذلك بعض الآثار الأدبية التى أيدت لنا الفكرة التى كوناها من تأمل التماثيل الصغيرة وأكملت فى مخيلتنا صورة للإخراج المسرحى . وفضلاً عن العثور على مقطوعات متناثرة من آثار عدد من كتاب أسلوب الملهاة الجديدة ، فقد شاء حسن الحظ أن يكشف فى القاهرة نحو أربعة آلاف سطر من كتابات أشهر هؤلاء المؤلفين وهو ميناندر . وهو قدر يكفى لأن نستخلص منه نتائج عامة فيما يتعلق بالتطور الكامل لهذا الأسلوب الفكاهى .

كان ميناندر أحد مجموعة من كتاب المسرح تضم فيلمون وديفيلوس وبوسيديبوس وإيللودورس وقد ولد ميناندر سنة ٣٤٣ ق . م ومات سنة ٢٩٢ ق . م. وكان عمه من كتاب الملهاة الوسيطة ، يدعى ألكسيس ، وقد ولد ميسور الحال فكان شديد العناية بسلوك المجتمعات وتهاذيب الحضارة وكانت حياة المدينة تستهويه فدرس نماذج البشر فيها فى عناية وعطف . وكان معاصراً وصديقاً لأبيقور . فامتص من آراء هذا الفيلسوف بينما أخذ عن ثيوفراستوس عنايته برسم النماذج البشرية .

وقبل أن ننتقل إلى فحص مؤلفاته الباقية ، وهى مجرد مقطوعات مبعثرة يجدر بنا أن ننظر نظرة عامة إلى أسلوب المسرحية التى كان صاحب الفضل الأكبر فى إقرارها على المسرح ، وكان هذا الأسلوب واقعياً فى جوهره ، فلقد نسيت مبالغات أرستوفانيسيس ، وصارت الشخصيات معروفة مألوفة ، ولما كانت الملاهى كتبت للطبقة الوسطى من المواطنين ، فلا عجب إن رأينا فى الحوار نغمة حديثة واضحة برغم ما طرأ على تقاليد الحياة من تغير كبير فإننا نسمع أشخاص الملهاة الجديدة يتحدثون عن الجرى وراء المال . وعن أمور التجارة فنتمثل فى كلامهم العالم الذى نعيش فيه .

وقد اختفى الضحك الصاخب مع اختفاء شطحات الخيال ، فما أندر ما كان ميناندر يسمح لأكثر من ابتسامة بأن تعلو شفتيه . حقاً إننا هنا بصدد حالة عقلية هادئة متأملة تكاد تكون أصلح لمسرح المأساة .

إذا أردت أن تعرف من أنت فانظر إلى القبور فى المدافن ، هناك عظام وهنالك تراب الرجال الذين كانوا ملوكاً وطغاة وحكماء ، رجالاً يزهون بأصلهم وأملاكهم ورشاقة قدودهم . لم يستطع شىء من هذا أن يذود

عنهم عادية الزمن ، إن الموت مصير البشر جميعاً . انظر إلى هذه القبور تعرف قدرك .

مثل هذه المقطوعات تذكرنا بأننا قد ابتعدنا كثيرا عن الملهاة الصاخبة وأننا فى عالم المأساة الواقعية التأملية العاطفية ، التى تعرض النماذج البشرية ، وهنا يتضح بجلاء تأثير يوربيدس فى الملهاة الجديدة . كان له أثران عظيمان فلقد كان إلهامه ذا أثر مباشر غلاب على كتاب المأساة الذين أتوا بعده ، وكان ذا أثر مباشر أيضاً على ميناندر ففى تمثيليات يوربيدس توجد ملامح وخصائص تسترعى انتباهنا منها تضييقه نطاق الجوقة ، وزيادة العناية بالأشخاص وبخاصة الأشخاص من النساء ، والحبكة القصصية المعقدة ونغماته العميقة البليغة وإدخاله موضوعات الحب إلى المسرح . وإنشاؤه نوعاً من الملاهى المحزنة . لقد كان الإتجاه الرئيسى لفنه هو الانتقال من البطولة إلى الواقع ، من المثالى إلى العادى من تزمت المأساة إلى العاطفة فى مسرحية الأراء . ولا ننكر أن هذه الملامح كانت واضحة بدرجة كافية فى «هيلين » ولكن بقى علينا أن ننظر فى أثر واحد على الأقل من آثاره ، ويمكننا الآن أن نلقى عليها نظرة عاجلة ، لأنها تبين فى تطرف تلك الخصائص التى تلقفها فيما بعد كتاب الملهاة فى القرن الرابع . وتاريخ (إيون) « Ion » غير معروف لكن لايكاد يوجد شك فى أنها كانت من مؤلفات يوربيدس المتأخرة ولو أدخلنا على قصتها تغيراً أو تغييرين.لأمكن بسهولة أن تكون قصة لإحدى تمثيليات ميناندر . إن الموقف المألوف موجود بها ـ فتاة اغتصبت فى الظلام وطفل وجد ومعه بعض المجوهرات . وكل الفرق أن الفتاة هى الأميرة كريسا . والمغتصب هو الإله أبوللو . وتمضى القصة فنرى أن كريسا تزوجت من ملك يدعى أكسوتوس ولم ينجب الزوجان طفلاً . فذهبا إلى دلفى يلتمسان العون ، فيقول وحى أبوللو إن أول

شخص سيقابله أكسوتوس بعد مغادرته المعبد هو ابنه. والواقع إن هذا الشخص هو إيون ابن كريسا ولم تعرف كريسا من يكون هذا الطفل فثار ثائرها وقررت تحطيمه ولكنها منعت من ذلك ثم اكتشفت حقيقة الطفل بفضل المجوهرات التى كانت قد تركتها معه . وتظهر الآلهة فى هذه القصة كما تظهر فيها أميرات لكنهم جميعاً يتصرفون تصرف المواطنين من الطبقة الوسطى . إذ يحف بهم خيال الطبقة الوسطى وتتسم أعمالهم بالعاطفية ويعيشون فى جو هادىء مفكر ضاحك كجو الوديان والسهول ، فالمأساة تتحول بسرعة إلى الدراما .

فيمكننا ، إذن أن نقول أن أسلوب ميناندر ورفاقه قد صيغ على غرار يوربيدس ففى بناء مسرحياتهم وموضوعاتهم الرومانسية وفى احتفالهم بالشئون العائلية وفى خصائصهم البيانية توجد حلقة مباشرة تربط بين مأساة إحدى المدرستين والملهاة العاطفية للمدرسة الأخرى .

كانت أول مسرحية لميناندر بقيت لنا منها أجزاء هى سامية Samia ومع أن هذه المسرحية أكثر خفة ، أو قل أكثر هزلاً من آثاره الباقية الأخرى ، فإنها تكشف عن الملامح الرئيسية لفنه ، ولم يصل إلينا غير جزء صغير من نصها، غير أننا نستطيع بفضله أن نجمع خيوط القصة . كان الحب العاطفى هو جوهرها ، وكانت الأحداث تتعقد بسبب سوء التفاهم وكان هذا يتيح الفرصة لتصوير الأشخاص وخلق مشاهد من الاضطراب المضحك . فنرى موسكيون Moscion ابن ديمياس Demeas الطيب الحسن النية يحب بلانجون Plangon ابنة نيسيراتوس Niceratus الرجل الفقير العصبى السريع الغضب . ولد لها طفل فخشيت من حنق أبيها وأعطته لكريزيس كبيرة خدم ديمياس وتزعم هذه أنه ابنها من ابن سيدها

ويمكن تصور التعقيدات الناشئة عن هذا الموقف . إذ يصاب ديمياس فجأة بالغيرية حين يتخيل أن كريزيس كانت غير أمينة مع ابنه ، أما نيسيراتوس فقد كان عجولا فى غضبه بحيث لم ينصت لصوت العقل ، وأما الرقيق فيحاولون إخفاء الأسرار فيؤدون بجهودهم إلى تفاقم اضطراب الموقف . ونجد فى بعض الأسطر نوعاً من الفكاهة الذكية السريعة التقلب فنرى ذلك مثلاً من حديث الرقيق يارمينو إلى الطباخ : « أيها الطباخ ، ليت شعرى لماذا تحمل السكاكين معك . إن ما تحدثه من ضجيج يكفى لإحالة أى شىء إلى لحم مفروم » .

ويوجد كثير من المفارقات الفكاهية حين يتعثر الأشخاص فى أمور يرى النظارة حقيقتها فى وضوح . ويوجد ما يدعو إلى العطف والرثاء كما نرى فى مشهد طرد كريزيس التعسة المظلومة من بيت مخدومها .

وتكثر حوادث سوء التفاهم الذى يتمثل فى الشخصية المجردة التى تحمل اسمه فى مسرحية بريكيرومينا Perekeiromne (أى الفتاة الحليقة الشعر) وهى ملهاة توأمين فصل بينهما ، هما جليسيرا ومسيون . وكان الأول قد ترك وحيداً فى طفولته الأولى فربته امرأة فقيرة . ثم كلفه الجندى بوليمون وكان الآخر قد تبنته مرهين السيدة الثرية العجوز ، وأسرفت فى العناية به ، وأخذت المسرحية عنوانها من الفصل الذى طارت فيه الغيرة الخاطئة بصواب بوليمون فحلق رأس جليسيرا ، لكن ثورات الغيرة التى من هذا النوع لا تدوم طويلاً فى مسرحيات ميناندر . وقد تصالح الإثنان بطبيعة الحال ، وبطبيعة الحال أيضاً اكتشف جليسيرا وموسيون علاقة كل منهما بالآخر ، وبطبيعة الحال التقيا بأبيهما الذى طال افتقاده .

إن القصة كلها بالغة الجمال والرومانسية ومع ذلك فهى قريبة الشبه

بالحياة الواقعية ، ونستطيع أن نتبين المدى الذى سار به ميناندر بالملهاة فى هذا الإتجاه على نحو واضح إذا تدبرنا مسرحية ابتربونتيس Epitrepontes أى التحكيم وهى مسرحية غرامية أخرى تصطرع فيها الرحمة بالضحك ويحاول كل منهما أن تكون له الغلبة . ولما كان ما بقى من هذه الملهاة يزيد عما بقى من أية مسرحية أخرى لميناندر ، ولما كنا فى هذه الملهاة نستطيع أن نجد الأساس الحقيقى للمسرح الحديث بالمعنى العام فإنه يحسن بنا أن نقدم موجزاً وافياً للقصة .

فى الفصل الأول نتعرف على زوجة شابة هى بامفيلا ابنة الرجل البخيل سيمكرينيس وكان زوجها الصارم كارسيوس شاباً بالغ الجد والاستقامة . وقد وقعت أزمة فى البيت منذ زمن بعيد إذ لم تمض خمسة أشهر على زواج بامفيلا حتى ولدت طفلاً ، ونحن نعرف أن هذا جاء نتيجة لاعتداء وقع عليها قبل زواجها . فقد هاجمها رجل مخمور فى أحد أعياد المدينة .

وكان الاعتداء قد وقع فى الظلام فلم تكن لديها فكرة عن مغتصبها من يكون ، وأخذ أحد الرقيق الطفل لعرضه فى مكان بعيد ، وكان الأمر سيتم هادئاً لولا أن كشف السر أونيسيموس رفيق كارسيوس فصدم النبأ كارسيوس، لكن حبه المخلص لزوجته حمله على ألا يطردها : غير أنه ترك المنزل وأسرف فى التهتك والمجون . وكانت أوضح شخصية فى حياته الجديدة عازفة على العود اسمها هابروتونون .

ويبدأ الفصل الثانى بظهور سيمكرينيس ، ولم يكن يدرى شيئاً عن الطفل فثار بصهره ، لا لأنه هجر بامفيلا فحسب ، بل لسبب أهم من ذلك هو أنه يبعثر ثروته فى حياة صاخبة ، ويقطع تأملاته ظهور رقيق اسمه دافوس ، وسيروسكوس وهو حارق فحم نباتى . ويدخل الإثنان فى جدال

حى خشن ويتفقان على عرض قضيتيهما للتحكيم ويرجوان سيمكرينيس أن يقضى بينهما . ويقول دافوس إنه منذ وقت مضى وجد طفلاً لقيطاً وبعض المجوهرات :

« فالتقطته وعدت إلى بيتى به وكدت أن أتبناه . كان هذا ما انتويته وقتئذٍ غير أننا كنا فى الليل . فأعدت التفكير فى الأمر كما يفعل غيرى من الناس ، فاقتنعت ببطلان ما ذهبت إليه أول الأمر . لماذا أربى طفلاً وأتحمل كل هذا العناء ؟ ومن أين لى بكل هذا المال اللازم للإنفاق عليه ؟ وما حاجتى إلى كل هذا العناء ؟ كانت هذه حالتى ، وفى وقت مبكر من صباح اليوم التالى كنت قد عدت إلى قطعانى حين قابلنى هذا الشخص . إنه حارق فحم نباتى . أتى إلى البقعة نفسها ليحصل منها على بعض الجذور وكنا أصدقاء . فأخذنا فى الحديث ولاحظ أنى كنت مكتئباً وقال :

« فيم هذا التفكير يا دافوس ؟ » فأجبته : « ولماذا حقاً ؟ إنى أتدخل فيما لا يعنينى » وهكذا أخبرته بما وقع ، كيف وجدت الطفل وكيف التقطته . فسرعان ما انفجر قبل أن أتم قصتى وأخذ يضرع إلىّ ، وظل يردد على مسمعى « إذا كنت تنشد الحظ الحسن يادافوس فاعطنى الطفل لترزق الثروة والحرية . إن لى زوجة كما تعلم وقد رزقت منها طفلاً لكنه مات ، وكان هو يعنى هذه المرأة الموجودة هنا الآن مع الطفل ، هل ضرعت إلى ياسيروسكوس ؟ » .

ويسلم حارق الفحم بذلك ، لكنه وقد سمع عن المجوهرات فإنه يطالب بها . ويبرهن فى حديث حماسى أن هذه المجوهرات يجب أن يأخذها من يأخذ الطفل .

« ولعل هذا الطفل أكرم منا أصولاً . ولعله وإن ربى بين العمال ، يزدرى

حالنا ويلتمس استعادة مكانه الاجتماعى ويستجمع شجاعته للحصول على مركز رفيع فيصيد الأسود ويحمل السلاح ويشترك فى المسابقات ، إنى واثق أنك قد رأيت الممثلين . وأن كل هذه الأمور مألوفة لك. إن نيليوس وبلياس الشهيرين قد عثر عليهما راع مسن يرتدى ثوب عنزة مثل ثوبى تماماً فلما رأى أنهما أعرق منه أصلاً أخبرهما بكل شىء . كيف عثر عليهما وكيف التقطهما وأعطاهما صندوقاً صغيراً مليئاً بالإشارات والرموز . فعرفا منه كل شىء يتعلق بهما . ولقد تحولا وهما من الرعاة فى الماضى إلى ملوك اليوم . فاقتنع سيمكرينيس بهذا المنطق وأمر دافوس بتسليم المجوهرات . وبينما سيروسكوس يختبر أسلابه إذ دخل أونيسيموس وتعرف فى الحال على خاتم سيده كارسيوس .

ويكشف الفصل الثالث عن طريق كلمات أونيسيموس وهبروتونون أن كارسيوس برغم ما يتظاهر به من مجانة وتهريج هو رجل يذوب حزناً على زوجته . ويلعن اليوم الذى ظهر فيه على سرها لدرجة أن أونيسيموس خاف أن يظهره على سر الخاتم . إنه يعرف أن كارسيوس فقده فى حفل ، ويكاد يكون على يقين من أنه اغتصب فتاة هنا . وقبل أن يفعل أى شىء أراد أن يكتشف الفتاة ، وهنا يقدم هبروتونون لمعونته : إنها كانت فى الحفل حينما هوجمت فتاة شابة على ما يظهر .

« أونيسيموس : هل كنت هناك ؟

هبروتونون : نعم . فى العام الماضى فى طوروبوليا . كنت أعزف على العود لبعض السيدات الشابات .

وكنت أشترك فى المسرح أيضاً وفى ذاك الوقت لم أكن جربت الرجال أريد

أن أقول لم أكن جربتهم بعد (يبتسم أونيسيموس ابتسامة العارف) الواقع أنى لم أكن أعرف وأقسم بأفروديت .

أونيسيموس : نعم . لكن هل تعرفين من هى الفتاة ؟

هبروتونون : استطعت أن أسأل فعرفت أنها كانت صديقة للنسوة اللاتى كنت معهن .

أونيسيموس : هل سمعت باسم أبيها .

هبروتونون : لست أعرف أى شىء عنها ، غير أننى لو رأيتها لعرفتها إنها فتاة جميلة طيبة . نعم وغنية أيضاً كما قالوا .

أونيسيموس : لعلها المرأة نفسها .

هبروتونون : لست أعرف شيئاً عن هذا . . نعم إنها حين كانت معنا هناك سارت وحدها ثم عادت فجأة تجرى وتبكى وتقطع شعرها لقد مزقت تماماً شالاً غالياً رقيقاً . حقا لقد صار خرقاً .

واستقر رأيهم على أن تلبس هبروتونون الخاتم فإذا لفت نظر كارسيوس ، اعترفت بأنها الفتاة الى وقع عليها الاعتداء ونجحت الحيلة إذ يعترف كارسيوس ، بأبوته للطفل ونجحت الخطة فصار على استعداد لأن يدفع أغلى الأثمان فى سبيل الحصول على حرية هبروتونون . بينما سميكرينيس ثارت ثائرته فقرر أن يأخذ ابنته إلى البيت معه .

وفى الفصل الرابع تبلغ بامفيلا أباها (وكان كارسيوس يتسمع إلى كلماتها) إنها برغم ما لقيته من سوء المعاملة فإنها لن تتخلى عن زوجها . وبعد لحظة تقابل هبروتونون وتتلقى الأنباء السارة وهى أن كارسيوس هو أبو الطفل . بينما كانت كلمات أونيسيموس دليلاً على حال كارسيوس نفسه .

« إنه ليس كامل العقل . أقسم ، بأبوللو ، أنه مجنون . لقد جن فعلا أقسم بالآلهة على جنونه . أنا أعنى سيدى كرسيوس . لقد أصيب بصدمة عصبية أو بشيء من هذا القبيل . وإلا فكيف تستطيع تفسير ما حدث . لقد قضى وقتاً طويلاً بجانب الباب فى الداخل منذ هنيهة ، وقد مد عنقه ليتسمع إلى الحديث وكان أبو زوجته يتحدث معها فى هذا الأمر فيما أعتقد . ولست فى حاجة أيها السادة إلى وصف الطريقة التى كان يتحول بها لونه . ثم صاح قائلاً « يا حبيبتى إنه لشيء عجيب ذلك الذى تقولين » وضرب رأسه فى عنف . وما هى إلا لحظة حتى قال « يالها من زوجة كانت لى وقد فقدتها الآن ، وا أسفاه بل إنه حين سمعهما حتى النهاية ودخل آخر الأمر كان يسمع من الداخل أنين وتقطيع شعر وثورة مستمرة . كان يردد مراراً «ما أشد جرمى حين تركت نفسى أتصرف على هذا النحو فتركت نفسى أنجب ولداً من السفاح . كيف انعدم شعورى إلى هذا الحد وانعدم صفحى عنها فى هذا الموقف التعس . لا إنسانية ولا رحمة ، ويدعو نفسه بأحط النعوت وأقساها ، وعيناه تتقدان بالغيظ والثورة، إنى أرتجف ويتملكنى الهلع والفزع . فإذا رآنى ـ وأنا من أبلغ عنها ـ فى أى مكان وهو فى هذه الحالة فربما قتلنى . ولهذا دلفت إلى هنا فى هدوء . لكن إلى أين أذهب ، وفيم أستطيع أن أفكر؟ لقد انتهى كل شيء لقد قضى علىّ . إنه بالباب : إنه قادم إلى الخارج . أى زيوس أيها المنقذ أعنِّى إذا استطعت » .

والآن يدخل كارسيوس المسكين يعنف نفسه على كبريائه ويقرر أن يعوض بامفيلا عن قسوته لقد عرف أنها حقاً أم الطفل فأصابه شعور بالمهانة لا حد له واستشعر قوة جديدة حازمة لا عهد له بها .

ويعرض علينا الفصل الأخير هزيمة سيمكرينيس فقد وصل فى ثورة

الغضب ليختطف ابنته بالقوة فانهار أمام ما تكشف له من حقائق . فصاح « أقسم بكل الآلهة والأرواح » فيسأله أونيسيموس فى سخرية قاسية :

أونيسيموس : هل تعتقد يا سيمكرينيس أن لدى الآلهة فضلاً من الوقت تضيعه فى التحديد اليومى الدقيق لنصيب كل فرد من الخير أو الشر ؟

سيمكرينيس : ما هذا ؟

أونيسيموس : سأوضح الأمر تماماً . إن العدد الكامل لمدن العالم يبلغ ألفاً تقريباً . وفى كل منها ثلاثون ألف نسمة فهل الآلهة لا شغل لهم إلا إيذاء أو إنقاذ كل من هؤلاء على انفراد ؟ كلا بالتأكيد ، وإلا لعاشوا حياة النصب والعناء . ثم إنهم جميعاً ليسوا قلقين علينا . فقد أودعوا فى كل رجل شخصيته لتتولى أمره . وهذا الولى الحاضر أبداً ، هو ما يحطم رجلاً إذا فشل فى حسن استخدامه وينقذ آخر . (ويقول مشيراً إلى نفسه) هذا هو إلهنا هذا هو السبب فى نعيم أى امرىء أو شقائه فاسترضه والتمس الخير على يديه بالكف عن فعل أى شىء سخيف أو أحمق .

وهكذا ينتهى التحكيم بنغمة حديثة عجيبة . إن كل عناصر المسرح الحديث متوافرة فيها - العناية بالنماذج البشرية ، واختلاط البسمات والدموع ، ونمو الشخصية فى أفراد الممثلين ، ووحدة القانون الأخلاقى بين الرجال والنساء على السواء . بل ليمكننا القول أنه يتوافر فيها بناء المسرحية كلها حول فكرة ، لأن ملهاة ميناندر هى فى جوهرها مسرحية مشكلات اجتماعية .

المقلدون الخشنون والمهذبون

انتقل أسلوب ميناندر إلى روما فتعلمته . لكن علينا قبل أن ننتقل إلى رجال المسرح اللاتينى أن نتناول فى إيجاز شديد خصائص مسرح غير مكتوب فى معظمه ، اتخذ أشكالاً كثيرة مختلفة ، واستمر من أقدم العصور حتى أحدثها . بعيداً عن تقاليد الملهاة القديمة والوسطى والحديثة .

ولنتذكر أن مسرح أرستوفانيسيس كانت به بعض آثار من السخريات الهازلة فى ميجارا . واستمرت بقايا هذه الهزليات بشكل غير واضح فى الفترة التى مرت بين أرستوفانيسيس وميناندر وما بعده . ويمكن أن نتعرف على بعض البقايا المبهمة لهذه الهزليات الشعبية . وتكون هذه البقايا فى بعض الأحيان خافتة غير مؤكدة وتكون فى أحيان أخرى حاسمة مؤكدة . ومن الأمثلة على النوع الحاسم المؤكد ذلك المسرح الذى كان يدعى مسرح الفلياكس Phlyakes بجنوب إيطاليا وصقلية ، كما وجدت صوره على أوان عديدة . وظهرت فى السجلات المعاصرة . وفى التمثيليات التى كان يؤديها هؤلاء الممثلون كان يُستخدم مسرح خشبى ، وكان له ـ فى بعض الأحيان على الأقل ـ مرتفع يمكن استخدامه للتمثيل ، وكانت ملابس الممثلين فى أساسها هى ملابس الملهاة القديمة . ولعل هذه نفسها كانت مأخوذة عن

المهازل الميجارية وكانت جهودهم تتركز أساساً فى السخرية الهازلة .

وقد قام بعض الكتاب الذين حفظت التعليقات أسماءهم لنا مثل زنتون الذى علا نجمه حوالى عام (٣٠٠ ق . م .) بكتابة مسرحيات الفلياكس . لكن لا يتمالك المرء من الإعتقاد حين يدرس نقوش الأوانى التي يظهر فيها الممثلون أن معظم هذه الجهود كانت غير مسطورة . ولعلها كانت فى معظمها مرتجلة . وفى معظم المشاهد التى صورت كان الآلهة والأبطال موضوعاً للهزء غير الرحيم . فقد كان زوس مخلوقاً يرثى له وهيراكليس وحشاً ضارياً ، وأبوللو متجملا مخنثاً . وكان زوس يظهر وهو يجر سلماً ليصعد به إلى نافذة « الكمينا » . وكان أبوللو يحتمى بسقف معبده هرباً من تهديدات هيراكليس وكانت هناك أيضاً مشاهد من الحياة العادية ، بعد تحويرها على هذا النحو إلى صورة ساخرة . فكان الرجال المسنون أغبياء وكان الرقيق مضحكين وكانت تعرض أمامنا صوراً ممتعة عامة للحياة كلها .

ولقد انتشرت مهازل المحاكاة والتقليد فى إتجاهين اتخذ أحدهما صورة أدبية غير مسرحية ، واتخذ الآخر صورة شعبية تتزايد شعبيتها على الأيام . إذ حدث فى القرن الخامس أن اشتهر إيبيكارموس الصقلى بعلاجه لهذا النوع من المسرحيات . ثم أتى هيروداس وهو من مواطنى « كوس » ويظهر أنه قد عاش وكتب فى القرن الثالث قبل الميلاد . ولم يبق من أعمال الأول غير عناوين وقليل من المقطوعات . لكن شاء حسن الحظ أن تبقى ثمانى مواقف تمثيلية قصيرة كتبها هيروداس وهى دراسات حية صريحة للحياة . وفى نفس الوقت تقريباً ألف ثيوكريتوس مسرحياته . وفيها لم يستطع أسلوبه المنمق وكياسته فى تناول موضوعه إخفاء الأصل الشعبى الذى يرتد إلى شعر الرعاة ؟ على أننا فى ذلك نبتعد باستمرار عن المسرح . ويجدر بنا أن نكون أكثر عناية بتتبع مسرح التقلبد فى صوره المسرحية المحددة وإنه ليبدو أن هذه

المهازل قد انتقلت من صقلية شمالاً عبر المواطن الإغريقية فى شبه الجزيرة الإيطالية إلى تارنتم وبستم ، ثم وصلت إلى الأوسكانيين حيث أنتجت نوعاً من المسرح المتحد الذى دعاه الرومان الأسطورة الأتيلية -Fabula Atella (na) وهو اسم مشتق من قرية أتيلا فى الكمبانيا . ولا يعرف عن الأسطورة الأتيلية غير القليل . لكن هناك حقائق واضحة عنها : إنها من وحى النماذج الإغريقية ، من طراز الفلياكس على ما يظهر ، وصارت شائعة فى روما منذ القرن الثالث قبل الميلاد ، وكانت النوع الأثير لدى بومبونيس البونونى ونوفيوس بعد ذلك بقرنين . وقد أدخلت صور نماذج هزلية منها باكو الغبى ودوسينوس الشبيه بالبلياتشو وماكوس الجشع وبابوس الشيخ ولم تكن روح هذه المسرحيات الأتيلية شديدة الإختلاف عن المسرح الصقلى الشعبى .

بلوتس وعالمه الفكاهى

كان الوحى الإغريقى فى نمو المهزلة الأتيلية رمزاً إلى حقيقة عامة تتعلق بالنمو : الكامل للأدب الرومانى والمسرح الرومانى سواء بسواء .

لقد كانت العبقرية الإغريقية خلاقة ، وكان الرومان أكفاء فى الإقتباس بنوع خاص . لقد كان الإغريق يشعرون بحاجة فطرية للتعبير الروحى ، وكان الرومان أكثر ميلاً إلى الأمور العملية . وكان من نتيجة ذلك أن بنى المسرح الرومانى مما ابتدعه الإغريق . وإن اعتمدت المسرحيات اللاتينية بصراحة على النماذج الأثينية . وينبغى علينا فى الوقت نفسه ألا يغرب عن ذهننا أن روما إذا كانت لم تقدم أى شىء مبتكر فى أساسه ، فإن الطريقة التى بها تناولت الصور القديمة وطبعتها بطابعها الخاص قد جعلتها ـ ولم تجعل أثينا ـ منتجة للنماذج التى اعتمد عليها المسرح الغربى كله فيما بعد .

وفيما يتعلق ببناء دار التمثيل ، يجدر بنا أن نلاحظ بعض الخصائص الغالبة . لقد وصل المسرح إلى روما متأخراً ، لكنه حين وصل اتخذ صورة مميزة كبناء معمارى منفصل . فالأجزاء الثلاثة المنفصلة للمسرح اليونانى (النظارة ، الغرفة الموسيقية ، والمسرح) انكمشت وصارت محاطة بالجدران . وأمكن إحداث ذلك بجعل العنصرين الأولين نصفى دائرة مضبوطتين ،

وزخرفة المنظر بحيث يشغل القطر كله . وهكذا لم يعد النظارة الذين يدخلون مثل هذا الملعب يجلسون لشهود تمثيل يظهر فيه الممثلون إلى حد ما ، وليس من خلفهم غير معالم الطبيعة من بحر أو جبل . بل صاروا محاطين ببناء الملعب ، حتى ليصح القول بأن التمثيليات قد أصبحت من الأمور التى تمارس داخل الأبنية وزاد الإحساس بذلك بفضل الأسقف التى كانت فى بعض الأبنية تغطى المسرح وبفضل المظلات التى كان يمكن إذا تطلب الأمر أن تنشر فوق النظارة . ولم تعد هناك حاجة إلى إنشاء ملاعب التمثيل فوق الربوات العالية . ولذلك فإن أتباع ثسبيس Thespis فى روما نزلوا بحقائبهم من سفوح الجبال ومثلوا فى السهول ؛ وفى مثل هذه الملاعب كان المنظر أفعل أثراً مما كان فى الأبنية الإغريقية الأولى ، وإننا لنعرف أن المناظر كانت تعرض كثيراً على الواجهات المرتفعة المزركشة التى يظهر الممثلون أمامها : بل لقد ظهرت فى الوجود ستارة المسرح الأمامية مثبتة إلى عمد على جانب المسرح . وتنزل إلى أنفاق أعدت لذلك خصيصاً خلف الأوركسترا التى ضاق اتساعها ، ومع ذلك كان تطور هذه المبانى بخصائصها الرومانية المميزة ، راجعاً فى أساسه إلى النشاط المعمارى أيام الإمبراطورية . فمسرحيات بلاوتوس أول مؤلف مسرحى لاتينى نعرفه ، بل وأول كاتب رومانى على الإطلاق لم تعرض فى مثل هذه المبانى الفخمة . فقد كان يكتفى بالمنشآت الخشبية البسيطة التى يعتمد فيها نوع المسرح الذى كان يستخدم فى الفلياكس .

ولد تيتس ماكياس بلاوتوس حوالى عام ٢٥٤ ق . م . ومات فى السبعين من عمره عام ١٨٤ ق . م ، وكان قد نشأ فى البؤس . واضطر إلى كسب عيشه بالعمل الشاق . ويبدو أنه التجأ إلى المسرح تحسيناً لأحواله ولذلك كانت لكل مؤلفاته نكهة شعبية قوية . كان يريد النجاح ، وكان على

استعداد لأن يقدم للجمهور ما يحتاجه تماماً ، وكان خشناً متعجلاً لم يلتمس تقدير الأدباء . واكتفى بأن يضحك النظارة .

وكان فى إنتاجه يستلهم مصدرين : أولهما أنه كان على إلمام طيب بكتاب الملهاة الإغريقية الجديدة . وبخاصة ميناندر . ومنهم أجاز لنفسه أن يقترض القصص والأشخاص والحوار . غير أن أسلوب ميناندر المهذب ما كان ليبهج الجمهور الرومانى العادى . ولذلك كان هذا الكاتب الذى يتوخى إرضاء الجمهور يتوسع أيضاً فى الاقتراض من المهازل الأتيليةFabula Atellaia . وكانت هذه بدورها تعتمد على مسرحيات الفلياكس الصقلية ، وهذه كانت متأثرة إلى حد ما بمسرحيات أرستوفانيسيس. بل أن اسمه الأوسط ماكيوس أو ماكوس مأخوذ من شخصية الأحمق الجشع فى الأسطورة الأتيلية Fabula Atellaia وكانت النتيجة العامة خليطاً عجيباً لعناصر شتى. ففى مسرحيات بلاوتوس توجد مشاهد مصوغة على غرار الواقعية العاطفية لميناندر . ونجد مشاهد هزلية بأسلوب مسرحية المحاكاة وسخريات هازئة مثل ما أدخل على الملهاة الصقلية . إنه يعكس أسلوب ملهاة النماذج الاجتماعية لميناندر وأسلوب المشاهد الواقعية من مسرحيات المحاكاة . بل ويعكس أيضاً مسرحية السخرية الهازئة القديمة كما فى أمفتريون Amphitryon بل أن صور ملهاته مختلطة ـ فهى تجميع مشوش للحوار العادى والأنشودة على نحو يذكرنا بأوبرا القصص الشعبية العاطفية القصيرة فى القرن الثامن عشر .

وتكشف مقطوعاته بطبيعة الحال عن تنوع واسع ، لأنه يلتقط ما يصل إليه كما اتفق ؛ لكن يوجد فى كل ما يكتب بعض الخصائص المشتركة . فالأشخاص فى معظمها نماذج بشرية مرسومة بصورة تقريبية ، وأهمها الرقيق

المضحك ، وهو شخص متآمر نشيط الحركة وقح ، يتعرض دائماً لخطر الضرب بالسوط أو ما هو شر منه ، وهو دائماً يتدخل فيما لا يعنيه حاذق ماكر . وهو الروح المحركة فى كل الملاهى العشرين الباقية تقريباً كذلك يبرز الرجال من الشيوخ فى شكل واضح ، وبعضهم سريع الحنق والغضب وبعضهم شفيق رحيم ، ومعظمهم على استعداد لقضاء وقت مرح إن استطاعوا ذلك « والأم » كما تؤكد أديث هاملتون « ذات تأثير بارز فى هذه المسرحيات » ويذكرنا شخصها الذى أشرب بالعاطفة والخيال ، بالفكرة العاطفية القوية دائماً فى مشاهد بلاوتوس . والواقع أن شروط المسرحية الناجحة عنده كانت فيما يظهر : قصة رومانسية عاطفية بها لمسة تهم القلب، وومضة فكرية عابرة ، وكثير من المؤامرات ، يتخللها كثير من الفصول الهزلية . وهكذا وضعت خصائص المسرحية الحديثة .

وهو فى غالب الأحيان يتفادى استخدام المفاجأة . فهو لا يكاد يخفى شيئاً عن جمهوره الساذج ، وهذا كان يشعر الجمهور بالزهو ، لأنه يتخيل أنه من الآلهة التى ترقب حماقات الأشخاص الغارقين فى لجة الخطل وسوء الفهم . وعلى هذا النحو استطاع أن ينمى السخرية الفكهة ، ولعل هذا ما أسهم به فى بناء المسرح . ومما لا ريب فيه أن هذه الطريقة كانت موجودة قبل أيامه ، وهى تبدو بوضوح فى مؤلفات ميناندر . وأكثر أرستوفانيس من استخدامها فى بعض المشاهد . كما حدث فى ذلك الفصل المضحك فى غير تجمل الذى ظن فيه كينسياس التعس فى ليزسترتا أن زوجته ميرين myrrhine سوف تشبع رغبته ، بينما نعرف أنها تقصد بتسويفها أن تزيد من تعاسته فحسب . لكن هذه الحيلة لم تستعمل إلى أقصى مداها لأول مرة إلا عند بلاوتوس . وكانت طريقته المميزة أن يظهر الجمهور تماماً على أسرار قصته منذ البداية . ويسمح لهم بالإستمتاع ، لا عن طريق

تقديم مالم يتوقعوا من الأحداث ، بل عن طريق الأخطاء الناشئة عن جهل أشخاص الرواية بما هو معروف لدى الجمهور

وبعض مسرحياته لا تكاد تعدو أن تكون مهازل صاخبة . مسرحية الجندى المتباهى Miles gloriosus . إن قصتها معقدة ويمكن تبسيط حوادثها على هذا النحو : إن الحوادث كلها تعتمد على حماقات بيرجو بوليميس ، ذلك الرعديد الذى يدعى الشجاعة . والذى يقسم أغلظ الأيمان ويلقى أعنف التهديدات بينما هو ينهزم فى حبه وتنهار روحه . نراه فى أول كلمات المسرحية بينما هو يقول لأحد رجاله « لمِّع درعى حتى يغلب وهجه وهج الظهيرة . فإذا نشبت المعركة يجب أن يذهل عيون جنود الأعداء الذين يقفون أمامى . لكن أواه لسيفى : ما أشد حزن روحه وتعاستها . إنه يرثى لنفسه طول الإهمال ! لكم يحن إلى أن يطيح برؤوس أعدائى كأنه الإعصار » .

وفى المشهد الختامى نراه ذليلاً هضيماً من ضرب العصا وهو فى احتجاجاته يقسم « بحق فينوس ومارس إنى لا أحمل حقداً لهذه الإهانة . لقد كنتم على صواب ، على صواب تماماً إذا أنتم أطلقتم سراحى الآن . فإنى سأعتبر ذلك عقاباً عادلاً وأدع الأمر يمر ! » إن هذه الفكاهة تبدو تافهة فى أيامنا هذه . لكن علينا أن نتذكر أثر هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات بلاوتوس ، فى حياة المسرح فيما بعد . فلقد كانت مسرحية ميلزجلوريوسوس شخصية شعبية محبوبة فى مسرح عصر النهضة . ولولا يورجولينيسيس لما كنا نضحك الآن على زهو فولستاف المرح المحتال الفخور. وكانت منيكمى (Menoechmi) من نفس النوع تقريباً . وقد حظيت بنفس الحب من رجال المسرح المتأخرين واستفاد منها شكسبير فى

مسرحية « كوميديا الأخطاء » Comedy of Errors وفيها تنمو الفكاهة عن خطأ عارض سببه وجود توأمين طال انفصالهما فى مدينة واحدة . وفى أزبناريا (كوميديا الحمير) . يتقدم شاب اسمه أرجيريبوس إلى أبيه ديمنيتوس فيطلب إليه بعض المال ليبتاع به حظة شابة جميلة اسمها فيلينيوم . أعجب الأب نفسه بالفتاة فسرعان ما وافق على هذه المساعدة . لكن لسوء الحظ لم يكن لديه مال تحت يده . لأن زوجته أرتمونا تحكم وثاق حافظة النقود . هنا تأتى المؤامرة الرئيسية فى المهزلة . وفيها كان بعض المال مستحقاً عليه لزوجته ثمناً لبعض الحمير . فنقل المال بأساليب ماكرة إلى يده . وفى آخر المسرحية كان الرجل العجوز شديد السرور بنفسه جالسا مستمتعاً بفيلينيوم ويكاد ينعم بأحضانها ، بينما الزوجة وقد تسامعت بالخبر تصغى وترغى وتزيد فى مخبئها ، حتى تعجز عن السيطرة على أعصابها فتقتحم الحجرة وتسحبه إلى المنزل .

وكان موضوع مسرحية سودولوس (Pseudolus) يعتمد على المؤامرات المالية التى تتوخى نفس الغاية وهى هنا تمكن كاليدورس من الحصول على محبوبته فوفيكيوم . وإن كان فى هذه المسرحية شخصية قد أحسن رسمها فإن شخصية (باليو) القواد الماكر المخادع على مهارتها شخصية تافهة . ويلاحظ أن المال يلعب دوراً رئيسياً فى هذه المسرحيات . ووجوده فيها باستمرار يذكرنا ، إن كنا بحاجة إلى تذكرة ، بالطابع المادى البورجوازى للجمهور الذى يخاطبه بلاوتوس . فتوينوموس قد استحوذت عليه فكرة الكنز المدفون تحت أحد المنازل وصفقات بيع المنزل ، وتناول (كاركيليو) شاباً لا يخلو من فقر يريد شراء أمة تسمى بلانيسيوم . فأغرى بسرقة خاتم من جندى رعديد آخر يدعى ثيرايونتجوموس ، وفى باكيدس (Bacchides) وهى إلى حد ما صورة مؤنثة من منوكينى (Ménoechini) ينتزع الرقيق

كريسالوس المال من فيكوبولس العجوز من أجل ولده وهنا تتشابه الخاتمتان .

ويعود الكنز المدفون إلى الظهور أولولاريا (Aulularia) « أى ملهاة الوعاء الصغير » وفيها نجد صورة البخيل العجوز (Euclio) التى كانت عميقة الأثر فى مخيلة كثير من كتاب المسرح الذين ظهروا بعد ذلك وخاصة موليير : فشخصية هارباجون فى البخيل هى شخصية (إكليو) مطبوعة بالطابع الباريسى .

وفى هذه الملهاة الأخيرة لبلاوتوس نجد شبهاً قريباً بأحد أجزاء مسرحية (التحكيم) لميناندر فابنة (أكليو) المسماة (فيدرا) قد اغتصبها شاب يقال له ليكونيدس فى عيد سيروس . فندم الشاب على مسلكه وأحب الفتاة حباً صادقاً وأراد أن يتزوجها . وتتعلق بهذا الشأن فصول المسرحية التى لا تختص بإيضاح الحيل الجنونية التى يتبعها الرجل العجوز لإخفاء ماله . وكان جمهور بلاوتوس أشبه بجمهور ميناندر فى استعداده للترحيب بموضوع رومانسى مبالغ فى عاطفته ، بشرط ألا يغض هذا الجزء كثيراً من المرح الهزلى . ولاشك أن هذا العنصر العاطفى الرومانسى يجب ألا ينسى فى زحمة المرح الخشن ومباريات السخرية الفكاهية . فهو يعمر مثلاً مسرحية رودونس Rudens (الحبل) كلها . وهى من أهم ما أنتجه بلاوتوس . ويذكر فيها القصة المؤسفة لفلايسترا التى كانت قد سرقت من بيتها وهى طفلة (كما وصفت «مارينا » من بعد فى إحدى مسرحيات شكسبير) فوقعت فى قبضة القواد لابراكس .

وإن وصف العاصفة التى أثارها أركيتورس إله النجوم ، وكيف قذف بفلايسترا من سفينة محطمة إلى الشاطىء الذى يقع عليه بيت أبيها وكيف

استخرج صياد من الأعماق صندوقاً يحتوى على ذهب لابراكس والحلى التى تنبىء بشخصية الفتاة ،وكيف أعيدت إلى أبيها وإلى حبيبها يليسيدميوس كل هذا يعرض فى مشاهد لا تخلو من شبه بأسلوب شكسبير فى ملاهيه الأخيرة . وتشبه هذه فى عاطفتها المسرفة مسرحية الأسرى Csptivi وهى تروى قصة ولدى هيجيو اللذين اختطف أحدهما فى صباه القراصنة واختطف الآخر أحد الرقيق . ويمضى عدد من المشاهد التى تكاد تتسم بالجد ويبعث فيها الحياة ما يحدث من سوء تفاهم . وتمضى القصة قدماً حتى يستعيد الرجل الهرم ولديه . ومن مساخر القدر أنه يجد أحدهما رقيقاً عنده كان يسرف فى عقابه . وتروى ستيلاريا (Cistellaria) قصة فتاة لقيطة تعود إلى أبويها (عن طريق الحلى أيضاً) ونجد شيئاً من نفس الموضوع فى كازنيا بينما فى يونولوس (القرطاجية الصغيرة) تعاد فتاتان إلى بيتهما . ويربط أبيكيدوس بين موضوع الإبنة التى طال فقدها بالحيل التى يلجأ إليها رقيق ماكر لسحب أموال رجل هرم ووضعها فى يد ابنه .

ونرى ملهاة بعد ملهاة تعمر بألوان المهازل والعاطفة المسرفة والحب الرومانسى والحب الجسدى ، والخداع ، والصور الهزلية . وفى رمركاتور (التاجر) نجد قصة الشاب الذى يحضر معه من الخارج فتاة روديسية جميلة . فيتجسس الأب عليها ويصمم على أن يحوزها لنفسه فيقنع صديقا له بشرائها نيابة عنه . ونجد تتابعاً متصلاً من الأخطاء وسوء التفاهم .

وإن المشهد الذى يكشف فيه ديميفيو الهرم عن افتتانه بالفتاة لجاره ليسيماكوس لينطوى على روح فكاهية حقاً .

ديميفيو : فى أى سن أبدو .

ليسيماكوس : تبدو وقدمك فى القبر رجلاً هرماً محطماً كليلاً .

ديميفيو : إنك لا تصدق النظر إلىّ . فإنى مجرد طفل ياليسياكوس : فى سن السابعة .

ليسياكوس : ما هذا الهراء ! أطفل أنت ؟

ديميفيو : أنا طفل حقيقة !

ليسياكوس : ويحى . لقد فقدت . لقد فقدت عقلك . وأظن أن هذه هى الطفولة الثانية أليس كذلك ؟

ديميفيو : كلا . ليس الأمر ذاك على الإطلاق . إني لأكثر شبقاً مما كنت فى أى يوم من الأيام .

ليسياكوس (متبرماً) أهذا حق . عظيم .

ديميفيو : وبصر أحد مما كان فى أى يوم من الأيام .

ليسياكوس : هذا حسن .

ديميفيو : (فى خجل) أكاد أخجل أن أذكر لك .

ليسياكوس : ماذا ؟

ديميفيو : إذن فليكن .

ليسياكوس : تكلم يا رجل .

ديميفيو : لقد ذهبت إلى المدرسة اليوم يا ليسياكوس . وأتممت تعلم أربعة حروف .

ليسياكوس (مندهشاً) : ما هذا ؟ أربعة حروف .

ديميفيو : نعم . أ ، ل ، ح ، ب .

ومع أن ليسياكوس يضحك من صاحبه فإنه يذهب إلى رصيف الميناء ويشترى له الفتاة باسيكومبسا Pasicmpasa ويرى الإثنين عائدين إلى المدينة والفتاة تغرورق عيناها بالدموع .

ليسياكوس : (لنفسه) لقد فعلت ما طلبه إلىّ . لقد أراد أن أشتريها له فاشتريتها (لباسيكومبسا) :

إنك الآن ملكى . فهيا . كفى عن هذا البكاء الشديد . (فى شفقة أكثر) إنه من الحمق حقا أن تذهبى جمال هاتين العينين الرائعتين .

إن ما يدعو هنا إلى القول أكثر مما يدعو إلى البكاء .

باسيكومبسا : أرجوك يا سيدى أن تخبرنى .

ليسياكوس : أخبرينى ماذا تريدين .

باسيكومبسا : لماذا اشتريتنى .

ليسياكوس : لأنفذ ما أمرت به (بعد برهة صمت يقول فى خبث) لكنى سأفعل ما تأمرين .

باسيكومبسا : إنى على استعداد لأن أرضيك كل الرضا .

ليسياكوس : بطبيعة الحال لن أطلب إليك عملاً فى غاية الصعوبة .

باسيكومبسا : يا عجباً أرجو ألا تفعل فإنى لم أتعلم يا سيدى أن أقوم بعمل شاق .

ليسياكوس : إذا وعدت أن تكونى فتاة طيبة فلن يحدث لك ما تخافين .

باسيكومبسا : ويحى . إن هذا لأمر رهيب .

ليسيماكوس : ماذا تعنين .

باسيكومبسا : أعنى أن البلاد التى أتيت منها كان فيها الفتيات الفاسدات من اللاتى يحظين بالسعادة .

ليسيماكوس . (لنفسه) قسماً إن حديثها وحده يساوى كل ما دفعت ثمناً لها :

يلى ذلك مباشرة مشهد من المشاهد المميزة لبلاوتوس . فباسيكومبسا تتبادل الحب مع ابن ديميفيو ، وفى المحادثة التالية تشير إلى هذا الإبن بينما يفهم ليسيماكوس أنها تشير إلى أبيه .

ليسيماكوس : هل تغزلين .

باسيكومبسا : نعم يا سيدى .

ليسيماكوس : الخيط الرفيع والغليظ .

باسيكومبسا : ليس يوجد من يتقن الغزل مثلى .

ليسيماكوس : لقد أحسنت تربيتك يا عزيزتى .

باسيكومبسا : نعم لقد أحسنت تعليمى يا سيدى .

ليسيماكوس : ماذا تقولين إذن . إذا أعطيتك خروفاً ليكون لك . عمره ستون عاماً .

باسيكومبسا : هرم إلى هذا الحد .

ليسيماكوس : إغريقى أصيل . إذا أنت عنيت به استطعت أن تقصى شعره بمنتهى السهولة .

باسيكومبسا : (غير فاهمة ومتحيرة قليلاً) : هذا كرم عظيم منك يا سيدى أشكرك أجزل الشكر .

ليسياكوس : لأكون صريحاً معك تماماً أقول لك إنك لست ملكى فلا تظنى أنك كذلك .

باسيكومبسا (مندهشة) إذن أنا ملك من ؟

ليسياكوس : لقد اشتريتك نيابة عن سيدك . كان قد طلب منى ذلك .

باسيكومبسا : هذا جميل .

ليسياكوس : سيطلق سراحك . أنا متأكد من هذا . إنه يحبك حباً جنونياً :

باسيكومبسا : نعم لقد مضى على حبنا عامان .

ليسياكوس : مندهشاً ماذا ؟ عامان ؟! .

باسيكومبسا : نعم لقد تواعدنا وتعاهدنا على الغرام . فلن ينظر هو إلى فتاة أخرى ، ولن أنظر إلى رجل آخر .

ليسياكوس : (وقد استولت عليه الدهشة تماماً) : يا إلهى وماذا عن زوجته ؟!

باسيكومبسا : ليست له زوجة .

ليسياكوس : ليت هذا صحيح . يا عجباً : لقد حنث بيمينه .

باسيكومبسا : لم أحب هذا الشاب .

ليسياكوس : فى بطء . . شاب ؟ نعم إنه حتى لم يزل طفلاً .

وفى برسا Persa أى الفارس نجد مزاحاً فى التغلب على قواد. وفى(Tuculenius) نجد حظية تطرق الحديد وهو ساخن . وفى مستلاريا (العفريت) نجد رقيقاً حصيفاً يوقع فى خلد رجل هرم أن بيته مسكون . ونجد فى ستيكوس ، طفيلياً جائعاً هو الهدف للضحك والسخرية . إن كل الأعمال المألوفة فى روما نجدها هنا تعالج فى خفة ماجنة . ولا نجد أثراً فيها لعظمة الجمهورية فهذا قد ترك أمر تصويره إلى المؤرخ . لقد كان بلاوتوس معنياً بأشخاص زمانه ، لا حين يرتدون البزة الرسمية ولا حين هم يحاربون أو يتفلسفون . بل حينما يخرجون من أبوابهم الأمامية متجردين ويسرفون فى الصراع العائلى بدلا من المعارك الحربية . وفى الحركة السريعة الصاخبة بدلاً من الخطابة النبيلة .

تيرانس والشباب الغزلون من الأغنياء

إذا كان بلاوتوس يكتب ليمتع الجمهور . فقد كان خليفته تيرانس يلتمس بكتابته تقدير المثقفين . وإذا كان بلاوتوس يستمد أسلوبه الفكه من مصادر كثيرة ، فقد اكتفى تيرانس بمحاولة محاكاة أستاذ واحد هو ميناندر . ورغم أن الرجلين كثيراً ما يقترن اسماهما ، فإن بينهما فروقاً غاية فى الضخامة .

ولد بابليوس تيرنتيوس آخر حوالى ١٩٥ ق . م . ومات ١٥٩ ق . م وكان من سكان قرطاجة . وغالب الظن أنه كان زنجى الأصل ، أحضر إلى روما فى شبابه كرقيق . وقد علمه سيده ، ويبدو أنه أصبح محسوباً لدائرة صغيرة من رجال الأدب ، وأنه قد كتب ملاهيه باعترافه لإمتاع هذه الحلقة لا للحصول على تصفيق الجماهير . ولم يبق من كل كتاباته غير ست مسرحيات هى أندريا (١٦٦ ق . م .) وهيكيرا (١٦٥ ق . م .) وهوتونتيمورومينوس (١٦٣ ق . م) وأينوكوس (١٦١ ق . م .) وفورميو (١٦١ ق . م .) وأرلفى (١٦٠ ق . م .) .

وهذا الكاتب الذى كان يدعوه قيصر بنصف ميناندر ، اعتمد فى كل فنه على الملهاة الجديدة . وكان يعمد إلى إظهار مصادر مسرحياته . ولا

يدعى لنفسه فضلا غير نقاء الأسلوب والمقدرة فى حبك الموضوعات المأخوذة عن المسرحيات الإغريقية » وكان يقول فى ابتهاج إنه لا جديد تحت الشمس . فكل ما يقوله المرء قيل من قبل » وكان أشبه بميناندر فى أن هدفه كان إثارة الابتسام لا الضحك ، وكان كأستاذه مسرفا فى العاطفة . ولعل الفرق الأساسى بينه وبين بلاوتوس يتضح من مقارنة الوجهتين اللتين سارا فيهما . فبينما بلاوتوس يحضر تجاره وأبناءه الصغار ورقيقه وعاهراته وبؤساءه فى جمع صاخب هائج مائج على المسرح يحاول تيرنس أن يحظى بنظرة دقيقة إلى السيد الرومانى الشاب الأنيق . وهذا الرومانى الشهم الذى أحسن تدريبه ، والذى أدرك تماماً قيمة آداب المعاملة (أو على الأقل الآداب التى تواضع عليها مجتمعه) والذى يتلهف على المتعة ، والذى يضيق حقًا بتلك القيود الثقيلة التى يفرضها الشيوخ على حريته ، ذلك السيد هو مركز كل مسرحية تيرانس . تلك هى صورته وتلك هى الأعمال التى يود أن يكون له بها صلة « ما أظلم الآباء جميعاً لأبنائهم » كذلك يقول كليتيفو لنفسه فى هوتونتيمورومينوس (معذب نفسه) .

الذين يطلبون حكمة الشيوخ من رؤوسنا التى لم يخطها الشيب بعد .
ويحسبون أن عقولنا لن تحمل أثراً للشباب .
ويحكمون بشهواتهم التى ماتت لديهم .
وليس بشهواتهم حين كانت حية ثائرة .
فإذا رزقت ولداً فى يوم من الأيام فإنى أعده
بأنه سيجدنى أباً متساهلاً .
مستعداً لأن أعرف خطاياه وأن أغفرها له .

هؤلاء الشبان أشبه بفرسان عصر عودة الملكية فى إنجلترا ، فى أنهم يستسيغون مذاق العبارة الطلية ، ويستمتعون بالمفارقة اللبقة . ولابد أن تيرانس جعل نفسه حبيباً إليهم لا بسبب الصورة الجميلة التى صور بها حياتهم وأمانيهم ، ولكن بقدرته أيضاً على صوغ العبارات الرقيقة مثل :

تختلف الآراء بإختلاف الأفراد — Quot homines, tot sententiae

ومن هنا سالت هذه العبرات — hine illae lacriminae

وأن ثورة المحبين لتبعث القوة فى الحب

amantium irae amoris integratiost

هذه العبارات وأشباهها جرت مجرى الأمثال .

وكانت أندريا فتاة أندروس أولى مسرحياته ، وهى تمثله كما تمثله أية مسرحية أخرى . وقد يكون من المفيد أن نتتبع قصتها فصلاً فصلاً . نجد فى أولها حواراً بين سيمو أبى بامفيلوس وبين رقيقه سوسيا . يقول الرجل الهرم أن ابنه وهو شاب كامل الخلق يوحى بأوسع الآمال وقع أخيراً فى حب فتاة تدعى جليسيريوم أخت الحظية كريسيس . ولقد أصبحت هذه الفضيحة علنية لدرجة أن كريميس الذى كان على إستعداد لأن يزوج بامفيلوس من ابنته يرفض الآن إتمام هذا الزواج ، ولكن سيمو يريد أن يورط ابنه . فأخذ يتصنع أنه ماض فى الاستعدادات للعرس ، ثم ينسحب ويترك المسرح خالياً لبامفيلوس الذى يدخل وقد استولى عليه اليأس ، والذى نحس لكلماته بذلك الرنين الرومانسى العاطفى الذى نعرفه فى ميناندر: أنه يشكو إلى ميزيس خادمة جليسيريوم حبه الذى لا تخبو ناره .

ميزيس : كل ما أعرفه . أنها تستحق منك أن تذكرها .

بامفيلوس : ينبغى أن أذكرها ؟ أى ميزيس . ميزيس !
إن كلمات كريسيس عن جليسيريوم
قد نقشت على شغاف قلبى . فعلى فراش موتها
دعتنى . ولما اقتربت منها ، ابتعدت أنت .
كنا وحدنا وبدأت كريسيس تقول :
يا بامفيلوس . إنك ترى الشباب والجمال .
فى هذه العذراء البائسة . وأنت تعلم
أن هذا سياج ضعيف لا يحمى
مستقبلها ولا اسمها . بحق يدى اليمنى هذه ، .
أتوسل إليك بحق ملاكك الأثير
وبحق إخلاصك الممتحن . وبحق حالتها التعسة .
أتوسل إليك ألا تخذلها
وألا تدعها للحسرات .
إذا كنت قد أحببتك كما أحب أخا .
وإذا كانت هى قد أعزتك دائماً
أكثر من أى إنسان فى العالم
واستجابت دائماً لمشيئتك
فإنى أتركك لها زوجاً

وصديقاً وحامياً وأباً . وكل ثروتنا الصغيرة

أتركها لك وأعهد بها إليك

لقد ربطت بين يدينا وماتت . لقد تقبلتها .

وما دمت قد فعلت . فسأحتفظ بها .

هذا الوصف المؤثر أدل على ميناندر من ميناندر نفسه ، فيما ينطوى عليه من عاطفية ، وفى أنه يقدم لنا العاهرات ذات القلب الذهبى .

ويقدم لنا الفصل الثانى شخصية أخرى هى شخصية كارينوس صديق بامفيلوس . ويبدو أنه يحب ابنة كريميس واسمها فيلومينا بقدر ما يزهد بامفيلوس فيها . فيطرب حين يعلن صديقه عدم حبه للفتاة بينما بامفيلوس يتلقى الأنباء السارة من رفيقه دافوس القائلة بأن ما يجرى من استعدادات العرس إن هو إلا خداع ، وكان من نتيجة ذلك أن قبل بامفيلوس من جانبه أن يتصنع الرضا بالزواج . ولسو الحظ أن سيمو يسمع بأن جليسيريوم قد وضعت طفلاً . وأن بامفيلوس اعترف ببنوة هذا الطفل ، ولكن ينقذ الموقف أنه يرفض وهو يخدع نفسه أن يصدق أن هذا لا يعدو أن يكون أكثر من حيلة تهدف إلى خداعه ، ولا يكاد يتم كلامه حتى يتكلم دافوس متلهفاً على أن يؤكد للرجل الهرم صحة اعتقاده ، لكن هذا الرقيق يبلغ من الإقناع أكثر من الحد الذى رمى إليه . لأن سيمو سرعان ما ينقل النبأ إلى كريميس فيعيدان الاستعداد للعرس .

وفى خلال الفصل الرابع يكون كل شىء مضطرباً مختلطاً . فكارينوس مغضب مما اعتبره خيانة من بامفيلوس . وميزيس مستاءة لأنها تظن أن حبيب سيدتها هجرها . غير أن الرقيق دافوس الواسع الحيلة أبداً يخرج حيلة

جديدة من جعبته ، فيأخذ طفل جليسيريوم ويقنع كريميس الهرم بأن سيمو قد خدعه . وفى هذه الأثناء يصل شخص آخر اسمه كريتو وعن طريقه يكتشف « وكنا نكاد نحزر ذلك منذ البداية » أن جليسيريوم فتاة أثينية أصيلة وأنها ليست غير ابنة كريميس نفسه . وهكذا صارت حرة فى أن تتزوج حبيبها بامفيلوس بينما سمح لكارينوس بأن يتزوج أختها .

والموضوع فى عمومه شبيه بكثير من كوميديات بلاوتوس غير أن الجو مختلف جداً . فهنا كل شىء رقيق مهذب راق . فلا توجد مشاهد هزلية صاخبة ، تحطم جو أدب السراة ، جو العاطفية الرومانسية ، والتفكير الخلقى . إن الشبان هنا أجل قدراً من إخوانهم عند بلاوتوس والشيوخ أقل استثارة للسخرية . وفكاهات الرقيق أقل صخباً . وخادمة الحظية المزعومة نراها وديعة كأنها اليمامة . لا تفكر إلا فى إسعاد سيدتها .

وأن التشابه بين تيرانس وميناندر من جهة ، والتباعد بينهما من جهة أخرى ، يظهران فى مسرحيته الثانية هيكيرا (امرأة الأب) وكان موضوع المسرحية يشبه فى أساسه موضوع مسرحية التحكيم. فإن بامفيلوس البطل قد أغرى كارهاً بهجران عشيقته باكيس (Bacchis) والزواج من فيلومينا . وشجر الشقاق بين الزوجة الشابة والحماة ، واكتشفت هذه الأخيرة سراً مظلماً هو أن فيلومينا وضعت طفلاً بعد زواجها بفترة قصيرة . ويتضح بطبيعة الحال ـ على غرار ما اتضح فى شأن بطلة ميناندر ـ أن الفتاة اغتصبت فى ظلام الليل ، وثبت بفضل خاتم عثر عليه أن المغتصب كان هو بامفيلوس نفسه . والقصة فى أساسها هى نفس القصة . ولكن نوع الناس مختلف ومسلكهم رومانى . فالأم الرومانية بقوتها الرهيبة تظهر ملامحها فى شكل واضح . وفوق كل هذا تتضح العاطفية المسرفة التى ترتبط بالحظية ذات

القلب الذهبى . فمع أن بامفيلوس بعد أن أقسم أنه لن يتزوج أبداً هجر باكيس . فإن الإكتشاف السعيد فى النهاية قد تم إلى حد كبير عن طريق الجهود المخلصة التى بذلتها العشيقة فهى تتفكر قائلة : « ما أعظم السرور الذى أدخلته على نفس بامفيلوس بحضورى اليوم » .

« وأى نجم سعيد أحضره » ؟

ومن أى عدد من الأحزان أنقذته ؟

لقد أعدت له ابنه الذى كادوا يضيعونه وأعدت إليه الزوجة التى عزم على هجرها

وإنى لسعيدة

إنى وقد كنت الأداة

التى أحدثت كل هذه المسرات

وغيرى من العشيقات لا يشعرن نفس الشعور

وليس هذا من صالحنا . ولا من خيرنا

أن يسعد العشاق بزواجهم

ولكنى رغم مقتضيات مهنتى

لن أترك أثراً للجحود فى عقلى

لقد وجدته حين أتاحت له ظروفه ذلك »

فكان رحيماً ممتعاً . طيب النفس . . ويجب أن أعترف

أن هذا الزواج كان بالنسبة إلىّ صدمة من صدمات سوء الحظ .

على أني لم أفعل شيئاً لأقلل من حبه
ولما كنت قد تلقيت الكثير من حنانه
كنت جديرة بأن أحتمل هذه الإساءة الواحدة

وتظهر باكيس أخرى فى (معذب نفسه) وفى هذه المسرحية أيضاً نجد العاطفية المسرفة ، ومعذب نفسه هو منديموس الذى يكدح ليكفر مختاراً عن المعاملة القاسية التى عامل بها ابنه كيلينيا . يقول صديقه كريميس «إنى إنسان أحس بشعور البشر جميعاً » . وقد أصبحت هذه العبارة تجرى مجرى الأمثال ـ وبينما هو يبحث عن أسى صاحبه الخفى ، ويعاتبه فى دعة :

أعتقد أنك أب رحيم
وأنه ابن يقوم بواجبه إذا عومل بحكمة ،
لكنك كنت لا تفهم طبيعته .
وهو لا يفهمك ، وما أتعس مثل هذه الحياة
إنك لم تكشف قط عن حنوك عليه
ولم يجرؤ هو على أن يضع فيك الثقة
الجديدة بقلب الأب !
لو كان ذلك حدث ، لما صرتما إلى هذا المصير !

هذه صورة الآباء كما كان يتمثلها على نحو رومانسى عالم الشباب الذى يصوره تيرانس . على هذا النحو ينبغى أن يكون الآباء لو أن الحياة سارت على ما يرام . إن الخطأ الوحيد الذى وقع فيه كيلينيا هو أنه أحب إنثيفيلا

التى كان يعتقد أنها ابنة امرأة فقيرة من كورنثا . وتتطور القصة على هذا الأساس فيعود كيلينيا إلى مسقط رأسه ، ويقيم مع صديقه كليتيفو ابن كريميس الذى ينفق أمواله بسخاء على عشيقته باكيس . تقول باكيس لإنثيفيلا :

إنى معجبة بك يا إنثيفيلا
سعيدة أنك حرصت على الفضيلة
حتى تحليت بها كما تتحلين بالجمال
ولتتخل عنى السماء إن أنا عجبت ؟
لو تمنى كل رجل أن تكونى له .
إن حديثك ينبىء عن عقل رشيد
وحين أخلو إلى نفسى وأزن
نهجك فى الحياة وبقية هؤلاء
الذين لا يحيون الحياة العامة ، لا أعجب
أن تختلف أخلاقك عن أخلاقنا .
إن الفضيلة موضع اهتمامك ، أما من نعاملهم
فيحرمونها علينا ـ لأن عشاقنا
إذ يشوقهم جمالنا ـ يتوددون إلينا لذلك فحسب
فإذا ذوى الجمال نقلوا قلوبهم إلى أخريات
فإذا لم نعن بأنفسنا فى تلك الأثناء

عشنا فى وحدة مهجورات مبتئسات
أما أنت فبمجرد أن توافقى على قضاء حياتك
مرتبطة برجل واحد يناسب مزاجه مزاجك ،
فإنه يهبك كل قلبه .
وهكذا تجذب الصداقة المتبادلة كلا إلى صاحبه
ولا مفرق بينكما ولا خطر على حبكما .

وفى نهاية هذه المسرحية العاطفية يتضح طبعاً أن إنثيفيلا الطيبة هى ابنة كريميس التى طال افتقادها .

والحظية (تاييس) التى تتوق إلى أن تعود فتاة حرة إلى أهلها من الشخصيات البارزة فى مسرحية الأغوات (Eunuchus) وتشتمل أيضاً على جندى رعديد يتظاهر بالشجاعة اسمه تراسو وطفيلى لا يخلو من مرح اسمه جناتو . فضلاً عن المجموعة المألوفة من الشبان . والموضوع الرئيسى الذى اشتق اسم المسرحية منه يدور حول الحيلة التى لجأ إليها كيريا حين أحب الفتاة التى اتخذتها تاييس صديقة لها . فتظاهر بأنه أغا وكان يلتمس بذلك فرصة لاغتصابها ، فإذا ظهر أنها إحدى الفتيات المفقودات منذ زمن طويل ، أسرع إلى الزواج منها . والأسلوب هنا بارع عميق قصير حاسم ، حتى أنه يفوق فى تنميقه أسلوب تيرانس فى مسرحياته الأولى ، ولهذا احتفظت بمركزها متفوقة حتى بين مسرحيات هذا الكاتب .

وأقرب من هذه المسرحيات شبهاً بكوميديا بلاوتوس مسرحية فورميو phormio وفيها يتزوج شاب يدعى إنتيفو فتاة يتيمة فقيرة يتضح فيما بعد أنها ابنة كريميس ، وشاب آخر يدعى (فايدريا Phaedria) يعاونه

الطفيلى الذكى الذى أخذت عنه الملهاة عنوانها على التماس كل طريق غير عادل للحصول على المال اللازم لشراء فتاة عازفة كان يحبها . وتتعقد القصة بأن كريميس الهرم كان له أثناء رحلته واقعة غرام . وقد انكشف أمره حين حاول استرجاع بعض ماله الذى سلبته منه فورميو .

ولعل أزخر المسرحيات بخصائص تيرانس هى الأخوان Adelphi وفيها نجد قصة عاطفية قد صيغت تقريباً فى أسلوب المسرحية الحديثة التى تعالج المشكلات الاجتماعية . فديميا كان رجلاً هرماً قاسياً محباً للنظام والسلطة وله ولدان . أحدهما يدعى كتزيفو Ctesipho وكان يربيه فى الريف والآخر يدعى إسكينوس Aeschinus يربيه فى المدينة على يد عمه ميكيو الطيب القلب الوديع الذى يدلله ، وكما ينتظر من قلم كاتب يصر أبداً على الانتصار للشباب نجد إسكينوس وإن ظل بعض الوقت محجوباً بسبب طيبة قلبه ، قد تكشف عن رجل يجمع بين أكرم النوايا وأحر المشاعر . بينما أخوه كتزيفو المنافق الذى استطاع أن يخدع أباه بحيث حسبه نموذج الأخلاق الفاضلة ، هذا الأخ قد اتضح أنه فاسق داعر .

والملهاة فى جوهرها دراسة فى التربية ، ودعاية ، هدفها أن يقنع الشباب الماجنون آباءهم بأن السخاء وعدم التقيد وانعدام السلطة يحققان فى النهاية خير النتائج .

إننا الآن قد سرنا شوطاً فى الطريق نحو النزعات الرومانسية الحديثة عن كيفية تربية الشباب . « استخدام العصا يفسد الطفل » هذه هى فلسفة تيرانس . إن المسرحية العاطفية الحديثة هنا تكتمل من حيث الصورة .

سينكا ونهاية المسرح الرومانى

فى مسرحية هيكيرا يروى تيرانس محزوناً كيف أن الجمهور لم يكد يلتفت إلى الحفلة الأولى التى مثلت فيها مسرحيته .

حين بدأت أمثل هذه المسرحية

ارتفع ضجيج الملاكمين الأشداء والراقصين على الحبل والجماهير

المتزايدة . . . وصرخات النساء .

فاضطررت إلى الخروج من المسرح قبل نهاية العرض .

والواقع أن الجمهور الرومانى لم يألف فن الدراما . قدم لهم ما سمج من مزاح خشن كما كان يقدم لهم بلاوتوس فإنهم يحتملونه . لكن اهتمامهم فى معظمه كان يتركز فى مراقبة الراقصين على الحبل والملاكمين ، بل والمناظر الأشد وحشية التى كانوا يشاهدونها فى المدرج وهو ملعبهم المبتكر الوحيد الذى كانت تعرض فيه تمثيلياتهم .

وإذا كان احتفالهم بالملهاة قليلاً فإن احتفالهم بالمأساة كاد ينعدم تماماً . فمنذ العهد الهلينستى يبدو أن مصير المأساة صار يؤسف له . وطوال القرن الرابع وما بعده كان الكتاب ، الواحد بعد الآخر ، يحاولون أن يقلدوا

يوربيدس . لكن آرستوفانيس كان على حق حين جعل ديونيسيوس يعتقد أن الأمل الوحيد فى المحافظة على المأساة هو القيام برحلة خطرة إلى الدار الآخرة، والعودة بأحد العمالقة الأقدمين من هناك .

ومع أنه لم يبق شىء تقريباً سواء من الجهود الإغريقية المتأخرة فى المأساة ، أو من الجهود التى بذلت مؤخراً فى روما . فإن لدينا من العلم ما يكفى لإدراك أن الفن البيانى المصطنع حل محل الشعر وحل الإصطناع محل النسيج الحى . وحلت الإستثارة محل العاطفة . فلما اضمحلت الكتابة الخلاقة أصبح للممثلين الشهرة ، وسلكوا مسلك الممثلين فى أيامنا إذ صار الممثلون يصرون على تعديل الآثار الكلاسيكية الخالدة حتى تكون أدوارهم أكثر أهمية وتأثيراً .

وفى القرن الثالث كانت لهم نقاباتهم ، فاستطاعوا بفضلها التخلص من الخدمة العسكرية ودفع الضرائب . ونستطيع أن نحكم مما بقى من نقوش الآنية والتماثيل الخزفية الصغيرة أن أسلوبهم فى التمثيل كان أكثر إعتماداً على العضلات والإسراف فى الحركات من تمثيل أسلافهم ، وأنهم ساهموا فى الحركة التى دفعت ببقايا مسرح المأساة فى طريق الإستثارة . ومن نقش على آنية من القرن الرابع نرى صورة حية عن إخراج مسرحية فى موضوع ميديا لعلها كتبت بعد موت يوربيدس بحوالى خمسين سنة . فنجد المسرح مليئاً بالحركة والثياب الفاخرة . وهناك فكرة عن تأثير المناظر فى عربة ميديا التى يحملها تنين . هنا نجد إحساساً بالقلق وعدم الثبات يناقض تماماً الإحساس بالهدوء الرائع فى القرن السابق .

وفى روما نال الممثلون أيضاً مكاناً ملحوظاً ، وخاصة حوالى القرن الأول قبل الميلاد ، ورغم أنهم فى أول الأمر كانوا يجندون من طبقات الرقيق فقد

حازوا مركزاً اجتماعياً مرموقاً ، وأصبحوا « نجوماً » فى زمانهم بل إن أسماءهم كما حدث لروسيوس قد توارثتها الأجيال باعتبارهم أساتذة فى فنهم . وكان النظارة يكادون ينسون المؤلف فى حين أنهم يراقبون حيل الممثل .

ولم يكن هناك مأساة لاتينية أصيلة فكانت الخطوات الأولى تتجه نحو إنشاء هذا الفن عن طريق إعداد ترجمات . بل إن الترجمات الأولى لم يقم بها مواطن من أصل رومانى . وإنما قام بها رجل ولد فى تارنتم وهى مستعمرة إغريقية ، وكان فى أصله رقيقاً كما كان تيرانس ، وبين عامى ٢٤٠ ـ ٢٠٧ ق. م. قدم ليفيوس آندرينيكوس على هذا النحو للجمهور المتكلم باللاتينية بعض مسرحيات سوفوكليس ويوربيدس ، وكانت هذه قد مثلت فى العام السابق ، وكانت أول مأساة تمثل فى المدينة الخالدة .

وفى نفس الوقت تقريباً كان شخص يدعى (نيفيوس Noevuis) من أهل كامبانيا ثم اعتبر مواطناً لروما قد خطا الخطوات التالية بأن أعد ما يبدو أنه مسرحيات أصيلة مستمدة من المسرحيات الإغريقية ، ولما كان الممثلون يرتدون الرداء اليونانى لباليوم فقد سميت بالأساطير البالية-fabuloe pallia tea وكتب مآسى تدور حول الموضوعات الرومانية التاريخية عرفت باسم fabuloe proetextoe نسبة إلى الرداء الرومانى Toga الذى كانوا يرتدونه . وفى خلال القرن الثانى الميلادى كان أثر أثينا أكثر وضوحاً . واشتهر ثلاثة من كتاب المأساة كانوا جميعاً متأثرين بيوربيدس وقد حفظت أسماؤهم ـ وإن لم تحفظ آثارهم ـ للأجيال القادمة وهم المينيوس وباكوفيوس وآكيوس .

ومضت السنون وضعف الإهتمام بهذا النوع الذى اكتشف عما قليل ولم تزل توجد آثار من الفسيفساء وغيرها ، تثبت أن المآسى ظلت تمثل فى

مناسبات خاصة سواء فى روما أم فى الأقاليم حتى نهاية القرن الثانى بعد الميلاد على الأقل . لكن الدلائل كلها تكاد تجمع على ما يأتى : أولاً أن التمثيل كان يجرى بطريقة فردية غير متصلة . والثانى أن التمثيليات لم تكن تلاقى إقبالاً على نطاق واسع . والثالث أنه أضعفتها الإستثارة المصطنعة للتحزن وخنقها التظاهر . وحين أخرجت كليتمنسترا من تأليف آكيوس فى إفتتاح مسرح بومى عام ٥٥ ق . م. كان خمسمائة بغل وثلاثة آلاف عربة فضلاً عن الفيلة والزرافات بغير عدد تقضى وقتاً طويلاً فى مرورها على المسرح . وكانت تؤلف منظر موكب للأسلاب التى حملت من طروادة بعد تدميرها .

وإذا فكرنا فى بعض المجهودات الحديثة فى نفس الإتجاه ذكرنا ما يؤكده تيرانس من أنه لا يوجد حقًا جديد تحت الشمس . وأن مسرح اليوم لم يكن الوحيد الذى تعلم كيف يقضى على الكتابة الخلاقة عن طريق الرغبة فى تقديم مناظر .

وفى وسط هذه المجهودات المسرحية المتقطعة تقف مآسى سينكا التسع أو العشر كأنها لغز قائم باق وأثر لا يخلو من عيوب . كان لوكيوس آنيوس سينكا من أهل قرطبة فى إسبانيا ولد حوالى عام (٤ ق . م) وحكم عليه نيرون بأن يقتل نفسه فى سنة ٦٥ بعد الميلاد ، وكان أشبه فى زمانه بفرنسيس باكون . فكان كاتباً بارزاً فى الفلسفة والعلوم مثله ، وكان مثله أيضاً فى أنه لم يسمح دائماً لعواطفه الأخلاقية بأن تتفق مع تصرفاته العملية والسياسية .

وغالب الظن أن المسرحيات ألفت فى أواخر حياته ، وهى تشمل تسع مسرحيات عن موضوعات إغريقية تقليدية هى هرقل فى غضبه ، وميديا والطرواديون وفيدرا وأجاممنون أوديب وهرقل أوتيوس وفوينيسيا وثستيس .

وكتب مسرحية من نوع الأسطورة الرومانية عن موضوع رومانى ، وهذه المأساة العاشرة كثيراً ما تنكر نسبتها إليه . ويعتقد كثير من أساتذة الأدب أنها من عصر متأخر عن عصره كثيراً .

ولا يعرف هل هذه المسرحيات كان يقصد بها أن تمثل على المسرح أم أنها كانت تهدف إلى أن تكون محاولات أدبية تصلح للقراءة الخاصة . ومما يؤكد أن سينكا كان مهتماً بالمسرح ، وأنه درس فن التمثيل ، خطاب كتبه ولوحظ أن روح شعره لا تختلف عن تلك الروح التى سادت فى مشاهد المأساة المعاصرة له . ومن جهة أخرى فإن عادة قراءة المآسى بصوت مرتفع أمام مجموعة أدبية صغيرة كانت قد استقرت حينئذ ، ومن الأسهل أن نفسر كثيراً من الخصائص التى تميز بها بناء المسرحيات لدى سينكا بأن تعتبر المسرحيات كتمرينات أدبية أكثر من اعتبارها مسرحيات كتبت للتمثيل على المسرح . ومعظم الشواهد الخارجية التى يؤيدها اختيار الآثار نفسها تثبت فيما يبدو أن سينكا كان أول من عرف من كتاب مسرح الصالونات .

وإذا كان اللغز لم يزل غامضاً فى كثير من جوانبه فلا شك فى صلابة البنيان الذى شاده سينكا . لقد كان أدب سينكا هو المنبع الذى استقى منه كتاب المسرح الأوائل فى عصر النهضة ، ولولا تأثير كتاباته لما حصلنا فى بعض الظن - على مآسى شكسبير فى صورتها الآن . ولقد مرّ قرن كامل فى فترة تميزت بالتكوين فى تطور المسرح الحديث كان فيه إنتاج سينكا هو النموذج الذى يتوخاه كل شباب الأدب فى إعجاب وتقديس . قد يكون رداؤه ممزقًا بعض الشىء كما يبدو لنا الآن ، وقد يبدو بعض القتام على تمثاله ، لكنه كان بالنسبة لكتاب المسرح فى القرن السادس عشر شخصية لا يمكن نسيانها أو ازدراؤها .

ولا فائدة من فحص مسرحيات سينكا بالتفصيل ، لأنه فى علاجه للموضوعات القديمة لم يدخل عناصر جديدة فى أساسها . وكل ما علينا أن نتأمل الملامح الرئيسية لآثاره المسرحية ، وبخاصة تلك الملامح التى كان لها أعظم الأثر على كتاب المسرح المحدثين الذين ولدوا فى عصر النهضة .

ومع أنه كان يعتمد فى تصوراته على يوربيدس . فإنه لا يظهر من واقعية كاتب المأساة اليونانى فى مشاهد سينكا إلا القليل ، بل إنه أكثر جنوحاً إلى أن يتمسك ويبالغ فى خصائص الاستثارة والميلودراما التى كانت تصاحب هذه الواقعية فى مسرحيات (مثل ميديا أورستيس) فإن مما يستهويه مشاهد الدم والتعذيب والإحساس بالخطر الداهم ، وهو لا يشعر إلا بحالة الحزن والظلام وسوء الطالع . إنه يعجب بالوغد الكامل الذى ليس فى عقله شىء غير اقتراف الجرائم فنجد فى ثستيس قول أتريوس لنفسه :ـ

فليسقط الآن هذا المنزل القوى البنيان الذى يملكه بيلويس الشهير
وليسحقنى حتى يسحق أخى أيضاً .
وليجسر قلبى على اقتراف جرم لن يغتفره جيل من الأجيال .
ولن ينساه جيل ، فلأقدم على عمل
دموى كالذى يتمنى أن يفعله أخى
إنه لا ينتقم للجرائم غير جرائم أكبر

وهو أيضاً يعجب بالشخصية المسرحية التى تدرك مصيرها الرهيب دون أن يكون لهذا مبرر ظاهر ، تلك الشخصية التى تتوق إليها آلهة الجحيم . وعلى هذا النحو تقدم ميديا قصتها :

يا آلهة الزواج ، وأنت أيتها الملكة الحارسة « لوكينا »
يا من ترقبين وسائد الزواج
ويا من علمت البشر امتلاك السفن
ليسيطر على البحر . أيها الحاكم القاسى
لكل هذا البحر الواسع العميق . أيها المارد
الذى يقسم بيده الأيام السريعة العدو .
وأنت يا هيكيت (Hecate) ذات الصور الثلاث التى تلقى بأشعتها
نظرة عجلى على كل الطقوس السرية . أيتها الإلهة
التى أقسم بها جيسون لى ذات مرة ، والتى يخيل إلىّ
أن ميديا أجدر بأن تدعوها :
يا عماء الليل الأبدى الذى لا ترى الآلهة دولته ،
يا من تكمن فيك الظلال الشريرة . وأنت يا ربة
الجحيم الأسود وسيدته ـ
أدعوكم جميعاً بصيحتى التى كتب عليها الشؤم .

ومن خصائص أسلوب سينكا فى مبالغاته تلك الطريقة التى يأخذ فيها مجازاً واحداً أو تشبيهاً واحداً ، فيمضى به خلال حديث طويل رتيب . ومن خصائصه أيضاً الكمية الضخمة للوعظ المجازى الرتيب أيضاً . وتوجد سحابة ثقيلة من التشاؤم تخيم على هذه المسرحيات ؛ لكنه تشاؤم تعوزه الحيوية ، تشاؤم يزحف فى اكتئاب ويجر ساقيه فى ثقل فى سيره

الطويل . وإن فى الظلام لإلهاماً ، فسواد الأبنوس قد يكون له بعض صفات الضوء ، أما تشاؤم سينكا فهو مقبض وكفى .

غير أنه لا يمكن إنكار أنه كان فى ميدانه المختار ، ميدان التعبير البيانى ، يتمتع بأكثر من جانب من جوانب المهارة . فهو فى هجائه الذى لا ينتهى ، وفى حواره الملتهب السريع . وفى جوقته المتأملة ، كان قادراً على أن يوقد شرراً قد يكون فى ذاته غير ذى دفء ، غير أنه يستطيع فيها بعد أن يشعل لهيب العاطفة . ففى « هرقل غاضباً » يقول البطل فى أسلوب بيانى :

أى مياه من نهر تانيس ، أو من النيل ، وأى فيضان
من نهر دجلة الفارسى ، أو الراين ، أو التاج
المتدفق على شاطىء إيبيريا الذهبى الغنى
يستطيع أن ينظف تلك اليد اليمنى ؟ ولو أن ما يوتيس البارد
قد أغرقنى بأمواجه القطبية ،
أو لو مرت أمواج المحيط جميعاً بهاتين اليدين ،
لظلتا ملوثتين بالدم .
لقد اصطدم الصوان بالصلب هنا . ولم تزل الشرارة باردة
غير أن اللهب يأتى منها .
هل تكفى كل أمواج المحيط لغسل هذا الدم .
بحيث لا يكون له فى يدى أثر ؟
كلا . هذه يدى تحيل البحار نجساً ولوثاً

وتحيل الأخضر منها أحمر

ومن حيث شكل مسرحيات سينكا نجد أنها تشترك مع مسرحيات تيرانس فى أنها تقيم صرحاً قدر له البقاء حتى القرن التاسع عشر . ومسرحياته جميعاً تنقسم إلى خمسة فصول شكلية . وتندمج المقدمة الإغريقية القديمة فى الأحداث ، وكانت طريقة تيرانس كذلك فى أساسها ، وإن كان يزيد على ذلك فصل المقدمة من جسم المسرحية ، وجعلها لسان حال الشاعر كما كانت الفواصل الجماعية عند أرستوفانيس . وهكذا تقرر بصورة محددة شكل المأساة والملهاة ذات الخمسة فصول .

ويستبقى سينكا (الجوقة) ويستزيد من تلك الإتجاهات التى سبق أن لاحظناها فى تمثيليات سوفوكليس ويوربيدس على الأخص . والأناشيد الجماعية فى مآسيه والتى وهب بعضها جمالاً هادئاً هى فى عمومها غير موصولة ، أو قليلة الصلة بالحوادث الموصوفة فى الأحداث الرئيسية . ولقد أصبحت الجوقة الآن فى أساسها مجرد أداة لشغل الفواصل .

وفى الحوار يبدو أن الخطب الطويلة تتبادل مع مقطوعات من المساجلة السريعة ، حيث نجد شخصيتين تتساجلان فى نحو خمسين أو ستين سطراً. وهكذا نجد ما يلى فى هرقل غاضباً :

ليكوس : هل أنت فخورة إلى هذا الحد بزوج فقد فى جهنم ؟

ميجارا : لقد دخل جهنم حتى يتسلق منها إلى السموات .

ليكوس : لكنه الآن قد سحق تحت وطأة الأرض الثقيلة

ميجارا : إن الظهر الذى حمل السماء لا ينوء بأى حمل

ليكوس : سأجبرك إجباراً

ميجارا : لا يمكن إجبار شخص لا يجفل من الموت

ليكوس : لكن خبرينى أية هدية ملكية أعدها للإحتفال بزواجنا

ميجارا : موتك أو موتى

ليكوس : أيتها الحمقاء ستموتين

ميجارا : إذن سأقابل زوجى .

ليكوس : هل تقدرين عبداً فوق ما تقدرين تاج الملك ؟

ميجارا : كم من الملوك قتلهم العبد ؟

ليكوس : لماذا إذن يخدم ملكاً ويحمل نيراً ؟

ميجارا : كفّى عن كل الأوامر القاسية ـ وماذا تكون الفضيلة من بعد ؟

مثل هذا الحوار السجال (Stichomythia) يعتمد على الحوار اليونانى . ولما بولغ فيه لعب دوره أيضاً فى إيجاد مسرح المأساة فى عصر إليزابيث . إن الدفعة التى بدأت بإسخيلوس وأسلافه الأقربين قد بلغت بسينكا نهايتها المثيرة ، على الأقل فيما يتعلق بالخط المباشر للتطور من أثينا إلى روما . صحيح أن بعض الروافد حملت تيار المسرح اليونانى إلى البلاد البيزنطية حيث نجح تأثير يوربيدس على ما يظهر فى إنتاج سلسلة من المسرحيات تعتمد فى مبناها وأسلوبها على الإغريق . لكنها توجه جلَّ عنايتها إلى الموضوعات المسيحية . من هذه المسرحيات « آلام المسيح » التى يرجع تاريخها إلى القرن الحادى عشر بعد الميلاد . وهذا التيار من النشاط المسرحى، مهما يكن من أهميته ، لم يكن له أثر مباشر على النمو العام للمسرح الغربى . فمن روما تلقى كتاب عصر النهضة الأوائل المعرفة

بالمسرح الإغريقى بطريق غير مباشر . وكان سينكا وتيرانس وبلاوتوس هم الأساتذة المعترف بهم والذين يحتذى الكتاب حذوهم . غير أن ثمة تطوراً آخر للمسرح الرومانى ، لعله تطابق مع مسرحيات هؤلاء الرجال الثلاثة ، وفرض طابعه على ملعب التمثيل الذى ظهر فيها بعد . وبين القرن الثانى والقرن الرابع من عصرنا أنتجت روما قليلاً أو قل لم تنتج شيئاً من الأدب المسرحى . لكن المسرحيات الماجنة واصلت نشاطها فى همة ونجاح . ومن المأساة جاء التمثيل الصامت (Pantomimus) وهو نوع من الباليه تنشد فيه الفرقة كلمات ، بينما يقوم ممثل بأداء الأدوار واحداً بعد الآخر . ويبدو أن هذا كان فى أساسه لعبة يلهو بها البلاط الإمبراطورى المتحلل ، ولكن مهازل المحاكاة (mimus) كانت تظهر قطعاً أمام جمهور أكبر . وكانت هذه المسرحيات تختلط بذكريات المهازل الأتيلية والمهازل الإغريقية الأصيلة . فكانت متنوعة فى طابعها ، وكانت أحياناً تأخذ شكل ملهاة الضرب والتعثر (knock - and - tumble) وأحياناً تعرض مسرحيات من نوع الملهاة المحزنة ، وأحياناً تستطيع أن تمثلها فرقة صغيرة تتكون من ستة من الممثلين المتجولين المسلين . أو أحياناً تتطلب خدمات فرق تبلغ فى حجمها الفرق اللازمة فى ملهاة موسيقية حديثة .

وحينما سقطت روما أمام غزو البرابرة فى بداية القرن الخامس كان هؤلاء الممثلون الهزليون يكثرون من عرض تمثيلهم فى طول الإمبراطورية وعرضها . ولا غرو أنهم لقوا أياماً سوداء فى الظروف الجديدة ، فلم يكن القوط ولا الوندال ولا الهون على استعداد لتقدير حتى هذه الجهود المسرحية البدائية . وكانت الكنيسة غاضبة من الطريقة التى وضعت بها طقوسها موضع السخرية على المسرح ، فلم تكف عن الثورة على هذه المسرحيات ، غير أنه يبدو أن هؤلاء الممثلين واصلوا عملهم حتى فى عصور الظلام . فإن من آخر

الآثار المصورة للمسرح الكلاسى لوحة عاجية تنتمى إلى القرن السادس ، بها مشهد رسم بطريقة النقش البارز يرينا بطلاً هزلياً وسط مجموعة من الرقيق المضحكين ذوى الرؤوس الصلعاء الذين يؤدون دورهم بحركات عضلية . إلى هذا المصير صار تراث إسخيلوس . غير أنه نما من ذلك فيما بعد عصر زاهر للمسرح الشعبى . وإذا كانت هناك صلة مستمرة بين عالم المعابد الإغريقية والرومانية ، والعالم الذى تسيطر عليه مخيلة الكاتدرائية القوطية ، تلك المخيلة العجيبة ، فإن علينا أن نبحث عن هذه الصلة فى حركات الممثلين الزرية التى يؤسف لها .

الجزء الثانى

المسرحية الدينية والدنيوية
خلال العصور الوسطى

هكذا سار الممثلون المقلدون الرحل فى طريقهم إلى الظلام . وإننا لنستطيع أن نلمحهم من وقت إلى آخر يسلون الجماهير الملتفة حولهم فى القرى والملاك الخشنين لحصون العصور الوسطى ، بنكاتهم وشعوذتهم وألعابهم البهلوانية .

غير أن الطريق الذى سلكوه كان طويلاً معتماً كثير التعاريج ، قبل أن يعودوا إلى الظهور أمامنا ثانية فى وضوح ، وفى خلال العصور المظلمة فقدوا إشاراتهم وحركاتهم العضلية المفتعلة .

وكنا نجد هنا وهناك فى أديرة الرهبان والراهبات شخصاً يرتدى السواد ، عائداً من صلواته ومواعظه ، يستل من الخزانة البلوطية مخطوطاً من تأليف (تيرانس) وهو إذ يفعل ذلك يهدىء ضميره بأن يتذكر أن اللغة اللاتينية الجديدة ، قربان إلى الله ، وأن تيرانس أستاذ فى أسلوبه اللاتينى .

وأحياناً كنا نرى قسيساً صالحاً ، أو راهبة تقية تزيد عن ذلك شيئاً فى الجسارة فتحاول فى خلوتها أن تقد تيرانس . فتكتب صفحات قليلة من الحوار المسرحى . ويمكننا أن نتصور أن سطوراً من هذا الحوار كانت تتلى

من آن إلى آخر بين الجدران المغلقة للدير ، بينما قلوب النظارة الصغيرة ترتجف بين العواطف المتصارعة : بين السرور بالجرأة على الإشتراك فى تمثيليات شديدة الإرتباط بالوثنية ، وبين الخوف من أن هذا قد يكون مجرد طعم وضعه الشيطان ليضل به الغافلين .

ويشهد بقراءة تيرانس وتقليده ، تلك التمثيليات الصغيرة الساذجة التى كتبتها راهبة فى القرن العاشر فى جندرزهايم فى سكسونيا ، كانت تدعو نفسها هروتزفيتا أو روزفيتا . ولم تدعنا فى شك من أنها بدأت عملاً مسرحياً لكى تعطى لأخواتها مادة دينية بالطريقة التى يتبعها أصحاب الكوميديا الرومانية فى قصص الغرام والمؤامرات المريبة .

« إن كثيراً من الكاثوليك ـ وما نستطيع أن نبرىء أنفسنا ـ قد استهوتهم الرشاقة الطلية لأسلوب الكتاب الوثنيين ففضلوا قراءتها على قراءة الكتب المقدسة . وهناك آخرون كانوا برغم حبهم العميق للكتب المقدسة وزهدهم فى معظم الآثار الوثنية ، يستثنون مؤلفات تيرانس من وقت نسكهم ، ويستهويهم أسلوبه بحيث يتعرضون لأن تصيبهم مادته بضلالته ، من أجل هذا لم أتردد وأنا صوت جندرزهايم القوى فى أن أقلد فى كتاباتى شاعراً قرىء شعره على أوسع نطاق . وهدفى أن أمجد فى حدود ما تمكننى مواهبى ـ عفاف العذارى المسيحيات ، فى نفس الصورة الفنية التى استخدمت فى وصف الأعمال المخجلة التى قامت بها النسوة المبتذلات » .

والمسرحيات ذاتها مسرفة فى القصر . ومن الصعب أن نجزم بأنه كان يراد بها التمثيل . غير أن وجود مشاهد يتطلب عرضها أن تمثل بصورة بصرية قبل أن تفهم ، قد يوحى إلينا بأن راهبات جندرزهايم قد أحيوا أمسياتهم الشتوية بمحاولة التمثيل شخصياً . ومما مثَّل هذه السلسلة أكمل تمثيل

مسرحية (دلكتيوس Dulcitius) التى تروى استشهاد العذارى المسيحيات « أجابى » « وكيونيا » « وأيرينا » . وتظهر هذه الفتيات أولاً وهن يرفضن أمر الإمبراطور دقلديانوس لهن بالزواج ، وثارت ثائرته ، فألقى بهن فى السجن تحت حراسة الحاكم دلكتيوس . فأصاب جمالهن قلب هذا الحارس بالحب . فأمر جنوده بوضعهن فى حجرة يكون الوصول إليها أسهل (الحجرة التى تؤدى إلى الخروج من الممر الذى تحفظ فيه الآنية) : وهناك يذهب لاغتصابهن . غير أن معجزة تحدث ، فيظن الأوانى فتيات . فيقبلها بحرارة ويتلوث وجهه بالسواد . وهكذا يصير أضحوكة ، وتبعت هذه المعجزة معجزات من نوعها . لكن فى النهاية يقتل الكونت سيسينوس العذارى المسيحيات : فتحرق أجابى وكيونيا وترمى أيرينا بالسهام . .

إن الخلط بين المأساة والملهاة له مذاق مسرحى محدد . وإذا اعتقدنا أن هذه المسرحيات يقصد بها حقاً تمثيل الهواة لها ، فإننا ندرك ولو على نحو خافت أن روح تيرانس احتفظت بها فى بيئات تختلف أوسع الإختلاف عن البيئات التى استمتعت بها فى روما الوثنية . ولم يكشف لنا القرن العاشر عن شىء أكثر من هذا إمتاعاً ولا دلالة .

غير أن مثل هذه النواحى التمثيلية ـ كما تصورها مسرحيات هروزفيتا ، لا توضح لنا التيار الرئيسى لتطور مسرحى . قد تكون من أسباب انتهاء مسرح العصور الوسطى ، لكن المسرح الغربى الجديد نما من مصدر آخر وبطريقة أكثر تواضعاً .

الطقوس الدينية والدراما

كثيرا ما رويت قصة تطور المسرح من الطقوس الدينية وإن ظلت بعض أجزائها مجهولة . ومع أن اهتماماً كبيراً وجه إليها فلم تزل هناك نواح غير

مفهومة ولم تزل الخطوط الرئيسية للتقدم بحاجة إلى من يهتدى إليها ويتتبعها .

من المعروف الآن أنه بعد المحاولات الخصبة للإغريق ، وتقليد الرومان لهم ، فإن المسرح فى القرن العاشر بدأ بدءاً جديداً فى صورة تمثيلية صغيرة من أربعة أسطر ، أدخلت على قداس عيد الفصح ، وكتبت بوحى الكتاب المقدس إذ جاء فى إنجيل القديس مرقس ما يلى :

« . . . . ولما دخلن القبر رأين شاباً جالساً عن اليمين لابساً حلة بيضاء فاندهشن ، فقال لهن لا تندهشن أنتن تطلبن يسوع الناصرى المصلوب . قد قام ليس هو هنا : هو ذا الموضوع الذى وضعوه فيه . لكن اذهبن وقلن لتلاميذه ولبطرس إنه يسبقكم إلى الجليل هناك ترونه كما قال لكم » .

هنا نشعر كأنما نحن أمام موضوع قصة . وهكذا تتكون صورة المسرحية . فهذا قسيس يرتدى عباءة بيضاء يجلس بجوار المذبح . حيث نشر قماش فوق صليب : ويتقدم ثلاثة قساوسة أخر نحوه ، فيقول لهم « من تطلبن فى القبر ، أيتها النسوة المسيحيات ؟ » فيجيبه الآخرون فى صوت واحد « يسوع الناصرى المصلوب ياساكن السموات » ويرفع أولهم القماش وهو يجيب «ليس هنا . لقد قام كما قال . امضين وأذعن هذا . قام من قبره » .

هذه هى الدراما كاملة برمتها . لكنها على قصرها ، مسرحية لا شك فى ذلك . فلدينا مكان محدد بوضوح . هو القبر . والحوار القصير فضلاً عن ذلك ، بما أضيف فيه إلى نصوص الإنجيل ، إنما يضيف تلك الألفاظ التى لا غنى عنها فى المسرح . ويبين الحوار للنظارة الأدوار التى يمثلها الممثلون . ويوحى بالحركة المناسبة فلم يعد القساوسة الثلاثة قساوسة بل أصبحوا نسوة

مسيحيات هن المريمات الثلاث ، وأصبح القسيس المنفرد ملاكاً فى المدى القصير للحركة .

وهكذا ولدت الدراما الطقسية (Liturgical Drama) وهى تلك الصورة المسرحية التي ظهرت فى العصور الوسطى ، والتى كان فيها الحوار والحركة يكونان جزءاً من الطقوس العادية ، أو الصلوات التى تقام فى ذاك اليوم . ولابد أنه منذ البداية الأولى أخذ ينمو بطرق متعددة منها إدخال المحاكاة والتقليد فى الحركة واستخدام الأمتعة والملابس المناسبة ، والتوسع فى القصة البسيطة عن طريق إضافة حوادث لها صلة بها .

ولما كانت هذه المسرحيات جزءاً من الطقوس ، فقد كتبت باللاتينية . ولابد أن تمثيلها كان يحتفظ دائماً بطابع كهنوتى . غير أنه يوجد كثير من الشواهد التى توضح أنه بمضى السنين أخرجتها زخرفة الصورة عن شكلها البسيط الذى يقع فى أربعة أسطر فصارت ، شيئاً أكثر تعقيداً بكثير.

ونجد فى القرن العاشر أنه صدرت فعلاً تعليمات تبين المسلك الذى ينبغى أن يتبعه الممثلون الكنسيون . فعلى القسيس الأول أن يقترب من القبر دون أن يلفت الأنظار إليه . وأن يجلس هناك هادئاً . وفى يده واحدة من سعف نخل ، وعلى الآخرين أن يسيروا إلى صحن الكنيسة فى رقة ، يسرن الهوينا كمن يبحث عن شيء ، ويأتين على القبر كأنهن ضللن الطريق إليه. وتبين الشروح التى أضيفت فيما بعد إلى شتى النصوص كيف حدث التوسع فى حركة المحاكاة بينما زادت الكلمات اللاتينية التى يستخدمها الممثلون . وإليك مثلاً نموذج من النص الذى لم يزل طقسياً . وهو يوضح كلا التطورين . إن المريمات الثلاث يندبن حظهن فى أسى وحسرة :

مريم المجدلية : (هنا تتجه إلى الرجال وذراعاها ممدودتان) أى أختوتى (ثم

تلتفت إلى النساء) أى أخواتى : لقد ضاع أملى (وهنا تضرب على صدرها) أين عزائى ؟ (ترفع يديها) أين سعادتى كلها ؟ (هنا يميل رأسها وتلقى بنفسها عند قدم المسيح) أى سيدى .

مريم الكبرى : (هنا تشير إلى مريم المجدلية) أى مريم المجدلية (ثم تشير إلى المسيح) تلميذة ولدى الرقيقة (تعانق المجدلية وتلف ذراعيها حول عنقها) ابك معى حزناً (تشير إلى المسيح) على ولدى الرقيق (تشير إلى مريم المجدلية) وموت أستاذك . (تشير إلى المسيح) موت هذا (تشير إلى المجدلية) الذى كان يحبك أعظم الحب (لا تزال مشيرة إلى المجدلية) والذى حمل عنك كل خطاياك (تدع ذراعيها تنزلان) حملها عنك (تعانق المجدلية كما سبق . بينما هى تقول) أيتها المجدلية يا أرق النساء .

مريم المجدلية : (تحيى مريم الكبرى بيدها) يا أم يسوع المصلوب (تبكى) إنى أبكى معك على موت المسيح .

مريم أم يعقوب : (هنا تأتى بحركة واسعة للنظارة ثم تضع يديها أمام عينيها) من يستطيع أن يكف عن البكاء حين يرى مريم أم المسيح ، فى مثل هذه التعاسة ؟ (تقول هذا وهى تضرب على صدرها) .

وتدل التوجيهات المسرحية هنا على طريقة مرسومة لتفسير الأدوار . وهذا بالضبط ما كان لنا أن نتوقعه ما بقيت المسرحيات محصورة بين جدران الكنيسة ، مرتبطة بالصلوات الكنسية ، ويقوم بتمثيلها رجال الكنيسة .

إن الإشارة السابقة إلى المسرحية القصيرة الطقسية فى القرن العاشر مأخوذة من مخطوط إنجليزى ، وكان أقدم ما ورد إلينا عن « من تطلبن » قد أتى من

فرنسا . والمقطوعة الأخيرة التى أوردناها هنا مأخوذة من نص إيطالى بعد ذلك بعدة قرون . وهذا يثبت أولاً : أن مسرح الطقوس كان ينتشر على رقعة جغرافية شاسعة . ثانياً : طول الوقت الذى ظل فيه هذا المسرح من مميزات الإحتفالات الكنسية . فحيثما استقرت العقيدة الكاثوليكية نما المسرح الطقسى ، وغالب الظن أن الزيادات التى أضيفت على الحوار الأصلى ، وكذلك إضافة فصول جديدة ، تمت هنا وهناك وانتقلت من قطر إلى قطر بفضل آخر الدوليين الحقيقيين ، أعنى رجال الكنيسة ، الذين لم يدينوا بالولاء لأى قطر بعينه ، والذين صاروا بفضل لغتهم اللاتينية فى دارهم ، سواء أكانوا فى باريس أو ونشستر أو روما نفسها .

ويمكن تصور الزيادات التى نمت طبيعياً حول مشهد القبر البسيط . وفى نهاية الحوار الأصلى ذى الأربعة أسطر ، طلب إلى المريمات الثلاث أن يعلن عن قيام المسيح . وكان من الطبيعى أن تنفيذ هذا الأمر كان أول ما أضيف من المشاهد ، وفيه نرى فرقة المرتلين وكأنها جماعة حواريين .

أو حينما يمثل شخصان من فرقة المرتلين دورى بطرس ويوحنا ولكن الإنجيل يصف لنا كيف يسرع هذان الرسولان إلى القبر ، وكيف أن يوحنا «سبق بطرس فى الوصول أولاً إلى القبر » وهذا يضيف إضافة كبيرة إلى الحركة المسرحية . وثمة منظر آخر هو ظهور المسيح بعد بعثه أمام المجدلية ، فتحسبه بستانياً (هورتو لانوس) . وبعد ذلك يأتى مشهد نرى فيه المريمات يشترين الطيب والحنوط من بائع التوابل .

وهكذا نمت المسرحية الطقسية ، وأوجدت تدريجياً طريقتها الخاصة المميزة فى العرض المسرحى . ففى أول الأمر لم يكن يلزم لها من مكان غير المذبح ، على أنه القبر ، أو إقامة هيكل خاص داخل الكنيسة يمثل هذا

القبر لكن حتى فى ذلك الوقت كان صحن الكنيسة كله يعتبر جزءاً من المسرح . لأن المفروض أن المريمات يأتين من مكان بعيد ويسرن الهوينا إلى الملاك . وكان فصل إعلان البعث يتطلب الحركة إلى مكان ثان . وكان مشهد البستان يتطلب مكاناً ثالثاً . وحين يقفن لشراء الحنوط كان يلزم إيجاد كرسى لبائع الحنوط .

وهكذا تطور المسرح الأول للعصور الوسطى وتميز بثلاث ميزات ، دون أن يكون هذا عن عمد أو تدبر . وهى أ ـ اختلاط النظارة والممثلين، ب ـ إقامة سلسلة من المنصات أو الأبنية الصغيرة لتدل على بعض الأمكنة (القبر البستان ـ متجر بائع الحنوط)، ج ـ استخدام الحيز المكانى الذى يقع بين هذه المنصات ، أو الأبنية كمكان للتمثيل . وعلى هذه الأسس قدر لمسرح العصور الوسطى كله أن يتطور خلال القرون التى مضت بين القرن العاشر والقرن الخامس عشر .

المسارح الطقسية تتحرر من قيودها

من الجلى أن الهدف الأصلى لرجال الكنيسة فى استحداث المسرحية الطقسية كان جعل الحادث الرئيسى فى القصة المسيحية أكثر واقعية وأغنى بالحياة أمام جمهور المصلين : ذلك بأن أهل العصور الأولى من القرون الوسطى كان بهم ظمأ إلى التسلية من كل الأنواع . ولا غرو أن التمثيليات الصغيرة كانت إلى جانب العبادة ممتعة أيضاً . ولا غرو أيضاً أن القساوسة أنفسهم شعروا سراً بشىء من السرور فى اشتراكهم فى التمثيل كهواة .

وهكذا أدى الضغط من الداخل ومن الخارج إلى كفالة التعقيد السريع للمسرح الجديد البسيط .

وبعد أن أعدت قصة « الفصح » كان من الطبيعى أن تستغل قصة «الميلاد » أيضاً استغلالاً مسرحياً بعد أن يبدل بسطر الإفتتاح « من تطلبن فى القبر أيتها النسوة المسيحيات ؟ » هذا السطر « عمن تبحثون فى هذا المكان أيها الرعاة ؟ » وهنا كان تقدم الحوادث أسرع ، ونسمع عن قساوسة يؤدون دور المولدات . ونسمع عن إدخال ثور وحمار ، ونسمع عن إدخال آلات مسرحية بسيطة لتمثيل النجم ، ويصبح هيرود شخصاً من أشخاص المسرحية . ويدخل إليها الثلاثة المجوس . وبذا تنمو التمثيلية فتصير

مسرحية ذات عدة مشاهد . وكانت الخطوة الثانية أيضاً خطوة واضحة . فالمشاهد لم تزل تكتب باللاتينية للممثلين المتفرقين ، وهى لا تزال تابعة للكنيسة . لكنها لم تعد مجرد نمو للصلاة فى الكنيسة . بل إنها كلما نمت وتعقدت خرجت من الكنيسة نفسها وصارت تمثل فى الهواء الطلق . وهنا نلتقى لأول مرة فى مسرح العصور الوسطى بشىء ذى قيمة مسرحية حقاً هو (آدم) المسرحية الإنجلونورمانية فى القرن الثانى عشر . ومن حسن الحظ أن التوجيهات المسرحية فى المخطوط الأصلى تشير بوضوح عجيب إلى الطريقة التى أريد أن تمثل بها هذه المسرحية .

علينا أن نتخيل أننا نقف خارج كاتدرائية عظيمة من كاتدرائيات الشمال . على الدرج المؤدى إلى الباب الغربى ، أقيمت منصة بستائر وأقمشة حريرية معلقة حولها ، على إرتفاع يجعل الأشخاص هناك من أكتافهم فصاعداً ظاهرين .

هذا المكان يمثل الفردوس ، وهنا يظهر الرب ويدعى هنا باسم عجيب هو الصورة (Figuia) وهو يرتدى لباساً كهنوتياً رسمياً . ويأتى أمامه آدم فى جلباب أحمر ، وحواء مرتدية رداء نسويا أبيض حوله رداء حريرى أبيض . والكاتب يحدد أوامره فى وضوح :

(لابد أن يكون آدم حسن التدريب ، فيعلم متى يجيب ؟ وألا يبطىء فى الإجابة أو يسرع فيها على نحو مسرف . ليس هو فحسب ، بل يجب على جميع الشخصيات أن تتمرن على الكلام بثبات . وأن تلائم بين الحركة وبين موضوع الكلام . ويجب ألا يدسوا مقطعاً من عندهم أو يحذفوا مقطعاً مما ورد فى النص . لكن عليهم أن يلقوا كلامهم فى ثبات وأن يرددوا ما كتب لهم فى نظامه الدقيق ، وعلى من ينطق بكلمة الفردوس ، أن ينظر إليها ويشير ناحيتها) .

إن التوجيه الخاص بالإشارات يذكرنا بالحركات الكنسية المفتعلة التى كان إلى المريمات الثلاث اتخاذها . ومن الواضح أن التمثيل المراد هنا شبيه بتمثيل القساوسة أمام مذبحهم .

يعطى الرب أوامره إلى آدم وحواء ـ ثم يذهب إلى الكنيسة بينما هما يسيران فى الفردوس مستمتعين به . وفى نفس الوقت يهرع عدد من الشياطين خارجين على الأرض الفضاء Per Plateas التى تقع أمام منصة الفردوس مباشرة . ويحاولن إغراء آدم فينجذب آدم إليهم ، ولكنه يظل على ولائه لأوامر الرب . وعندئذ يعمد كبير الشياطين إلى أن يترك آدم حزيناً مقطب الوجه . ويذهب إلى أبواب جهنم . ويعقد اجتماعاً لمجلس أبالسته . وبعد ذلك ينطلق فى هجوم بين الناس إلى أن يقترب من الفردوس من جانب حواء فيحدثها بوجه باسم وطريقة مغرية ، ومن الواضح أن قواعد المسرحية الطقسية قد روعيت ؛ فلابد من وجود مكان يمثل جهنم والأرض الفضاء بينها وبين الفردوس ، وهى مكان التمثيل ويكاد النظارة يشتركون فى التمثيل فإن الشيطان ينطلق فى هجوم بين الناس .

وهنا نجد مشهداً مسرحياً عميقاً :

الشيطان : حواء . لقد أتيت إليك .

حواء : ولماذا تأتى إلىّ أيها الشيطان .

الشيطان : أريد لك السعادة والشرف أيضاً .

حواء : فليمنحنى الرب ذلك .

الشيطان : إذن فتخففى من مخاوفك ، فإنى منذ أن أحطت خبراً بكل ما

تحويه الفردوس من أسرار ، بعد جهد جهيد سأخبرك بنبأ بعض هذه الأسرار.

حواء : (وقد ثار فضولها) تكلم إذن وسأصغى إليك

الشيطان : هل تصغين إلىّ ؟

حواء : أصغى ! طبعاً . ولن أجرح شعورك بأى شكل .

الشيطان : وهل تحفظين السر ؟

حواء : أحفظه حقاً .

الشيطان : ولا تذيعينه ؟

حواء : كلا . وأقسم على ذلك .

الشيطان : إذن ، اتفقنا . ولن أطلب منك ضماناً آخر .

حواء : لك أن تطمئن تماماً حين أعدك .

الشيطان : إنك حسنة التعليم فيما أظن !

أما آدم فقد رأيته ـ ياله من أحمق .

حواء : مفكرة ـ إنه قاس بعض الشىء .

الشيطان : سيصير ألين عريكة .

أما الآن فهو أصلب من الحديد .

حواء : إنه رجل نبيل .

الشيطان : إنه فلاح جلف .

ولن يحق له أن يهمل فيما يتعلق بنفسه

فعليه أن يعنى به من أجلك

إنك فتاة رفيقة رقيقة

أندى من الورد فى الربيع

وأنصع من البلور فى بياضه

ومن الثلج الذى يتساقط فى وادى الثلوج

إن الله خلقكما زوجين غير متكافئين .

أنت غاية فى الحنان ـ وهو غاية فى الخشونة .

لكنك أحجى منه . وأنا أعترف بذلك .

وقلبك عامر بالمهارة والذكاء .

وعندئذ تبدأ حواء بطبيعة الحال فى النظر إلى الشيطان على أنه شاب نافذ البصيرة إلى أقصى حد ، وتصير على أتم استعداد للإصغاء إليه حين هو يخبرها بعجائب الفاكهة المحرّمة .

فتسأله « وما طعمها ؟ » فيجيب « إنها طعام إلهى ! »

جدير بأن يضفى

على جسمك الجميل ووجهك الجميل

هذا الشرف ، وأن تصيرى ملكة العالم ،

هذا العالم ، والجنان ، والجحيم ،

فتعلمين كل ما يجرى من حدث ،

تكونين سيدة على الأكوان أجمعين » .

فتسترجع الموقف فى عناية ، لكنها تؤجل البت فيه على طريقة النسوة فى التسويف . وتظل على تسويفها إلى أن يصل الثعبان فتذوق الفاكهة وتحضرها إلى آدم . فإذا تردد خجلاً عيرته بالجبن . وقضمت التفاحة ـ معبرة بحركاتها عن لذة مذاقها ، وأخيراً يوافق على أن يأكلها ، وما يكاد يفعل حتى يدرك « خطيئته » وينحنى حتى يختفى عن الأنظار وراء الستر ، ويستبدل بثيابه الجميلة ثياباً حقيرة من أوراق التين بعضها فى بعض . وكانت حسرته تثير الرحمة والإشفاق :

ممن ألتمس العون الآن

إذا كانت زوجتى نفسها قد خانتنى ،

التى شاء الله أن تكون شريكتى ؟

لقد أساءت إلىّ النصح !

واحسرتاه يا حواء .

ويعود الرب (Figura) وقد لف عنقه « بكوفية » مزركشة الحوافى فنظر حوله كأنما يبحث عن مكان آدم ، لكن آدم وحواء مختبئان فى أحد أركان الفردوس ، كأنما يدركان خطيئتهما « حينما يلعن الشخص الرهيب فى سخرية الزوجين التعسين :

« هل أردت أن تكون ندّى ؟

لست أحس أنك تمزح معى !

هل أردت بمعونته أن تصير ندّى؟

تطلع على أسرار ما حجب عنك ؟

كنت منذ هنيهة سيداً على كل الأشياء ؟

ما أسرع ما فقدت تاجك !

سأقدم لك جزاءً عادلاً ،

وهكذا أجازيك بأعمالك »

ويطردان من الفردوس إلى حياة العمل والإرهاق . ويصب آدم على حواء سخريته المرة وهو يصيح :

« ما أتعسك يا حواء ! كيف يبدو لك الحال ؟

هذا ما كسبته جزاء على عملك »

هذا بينما هى نادمة على خطيئتها وتعبر عن نفسها بهذه الأسطر المؤثرة :

« اغفر لى : لست أرى تكفيراً عن فعلتى

إلا بأن أقدم نفسى قرباناً حلالاً . . .

لقد أعطيتها لك ، وكان هدفى صالحك

فما أحلاها من فاكهة ، وما أمر ما تحدثه من آلم ! »

وهذا التمثيل العميق للخروج من الجنة يليه منظر عظيم لأعمال الشياطين : ثم يأتى الشيطان ، ومعه ثلاثة أو أربعة شياطين أخر يحملون الأغلال والقيود التى يطوقون بها عنقى آدم وحواء . وبعضهم يدفع بها فى عنق آدم وحواء ، والبعض يجرونهما نحو جهنم .

ويقف شياطين آخرون بالقرب من جهنم ينتظرون مقدمهما . ويقوم هؤلاء بالرقص والإحتفال المرح بتحطيمهما ، ويشير شياطين أخر إليهما ويتولون إلقاءهما فى الجحيم فيرتفع على أثر ذلك دخان عظيم ، ويتنادون بابتهاج وهم فى الجحيم ، ويقرعون آنيتهم وقدورهم بعضها ببعض حتى يسمع تهليلهم فى الخارج .

بعد هذا يأتى مشهد قابيل وهابيل ، فلما يقتل هابيل ، يقيم الأنبياء موكباً عظيماً لدفنه ، ينتهى بحوار بين أشعيا (Isaias) وبين يهودى مجهول الإسم :

اليهودى : الآن أجبنى أيها السيد أشعيا :

هل هى قصة أم نبوءة ؟

هذا الذى حدثتنى به ـ ما هو ؟

هل هو حديث مخترع أم هو حديث مكتوب ؟

وهل كنت نائماً . . . فجاءتك بقيته فى المنام ؟

وهل أنت جاد فيما تروى أم تمزح فى القول ؟

أشعيا : ليس هذا خيالاً ، بل هو الصدق

اليهودى : إذن بالله إلا ما أحطتنا بالأمر كله ؟

أشعيا : إن ما خبرتكم به هو نبوءة .

اليهودى : وردت فى كتاب ؟

أشعيا : نعم وردت حقاً وصدقاً !

فى « الحياة » . . ولم أحلم بها بل شهدتها .

اليهودى : وكيف ؟

أشعيا : بفضل الله رأيتها

اليهودى : إنى إخالك شيخاً خرفاً

خسر عقله وحسه جميعاً

إنك تبدو عرافاً حقيقة ،

ربما تستطيع قراءة الكف

اقرأ لى هذه اليد وأخبرنى

(ثم يريه يده)

هل قلبى موجع أم سليم ؟

أشعيا : إن روحك مصابة بأبشع أمراض الخطايا

ولن تبرأ من هذا المرض ما حييت .

وتمثل الكلمات الأخيرة من المسرحية رؤيا المخلص :

تلألأ وجهه ، يعمره الجلال

وكأنما هو ابن الله

إننا هنا فى حضرة شىء غاية فى الغرابة . ففى « آدم » نجد عاطفة بسيطة وملاحظة ماكرة عابثة ، لا يكاد يوجد لها شبيه فى مسرح العصور الوسطى كله ، حتى نلتقى فى آخر مرحلة من تطوره بتلك المسرحية الأخرى « كل إنسان Everyman » التى تعالج الإيمان الهادىء ، والتى لا يعرف اسم مؤلفها .

الحلقات العظيمة من تمثيليات الأسرار

فى آدم كان المنظر قريباً من الكنيسة ، وكانت الأناشيد اللاتينية تغنى . ومع أن الحادثتين الأوليين كتبتا كلتاهما باللهجة الإنجليزية النورمانية فإن اللاتينية تظهر أيضاً مع اللغة الدارجة جنباً إلى جنب فى خطب الأنبياء (١) . فالمسرحية وإن بقيت تابعة للكنيسة إلا أنها تتجه نحو الشعوب . وبالتدريج تتخذ الخطوة الأخيرة . فتقطع الروابط ، وتصبح المسرحيات كلها باللغة الدارجة وتتجه نحو عامة الناس ، فلما حدث هذا آخر الأمر ، صار التوسع الكبير ممكناً ـ بل وضرورياً . فإن مئات من المواطنين فى العصور الوسطى كانوا يريدون كما كان يريد بوتوم ورهطه . . . أن يمتعوا أنفسهم باللعبة الجديدة الممتعة . وهكذا ظهرت فى الوجود تلك المجموعات الواسعة من التمثيليات القصيرة المنفصلة ، التى تعرف بحلقات الأسرار (Mystery Cycles) واسمها يدل على بقايا أصلها الدينى .

---

(١) كما فى قول أشعيا

Egredietur virga du radice Jesse. et flos de radice eius ascendet. et requiescat super cum spiritus Domini.

Or vus dirrai merveillus diz
Jesse sera de sa raiz
Verge eu istra, qui fers flor,
Qui ert digne de grand un or
Saint esprit Lavra sj clos
Sor o'est flor iert sun repos.

وقد صار أكثر الممثلين من الناس العاديين من الصناع فى المدن والريف . وفى إنجلترا كانت نقابات الصناعة تقوم على تمثيل المسرحيات وخاصة بعد إنشاء احتفال جسد المسيح Corpus Christi سنة ١٣١١ وكان احتفالاً مخصصاً لتمثيل هذه المقطوعات . وكانت النقابات تؤدى ثمن الملابس والمناظر ، ومن أعضائها كان الممثلون . وفى فرنسا نشأت منظمات خاصة ، مجموعات من الهواة ، اسمها « الأخوة (Confrérie)» وكان أشهرها أخوة عيد الآلام (Confrérie de La Passion) بباريس التى تكوّنت سنة ١٤٠٢ وإن كانت هيئات الصناع تعنى هى أيضاً بالتمثيل . وفى بعض أجزاء إيطاليا كان الممثلون من الشباب الذين كونوا من أنفسهم جمعيات دينية تدعى باسم القديس الراعى ـ مثل فرقة القديس فرانسيس فرانسكو وفرقة القديسةأجنيزا (Agnesa) ولم تكن تجرى هنا مسابقات فى المواسم كما كان الشأن فى المسرح الإغريقى . ومع احتمال وجود إخلاص فى عرض الأجزاء فلنا أن نفترض أنه فى حالات كثيرة كان التمثيل ساذجاً بعيداً كل البعد عن الإتقان .

ونجد على الأقل من الآثار الباقية فى إحدى مقاطعات فرنسا فى القرن السادس عشر ما يعلن أن ممثلى مسرحيات الأسرار « مجموعة جاهلة من الرجال ، الميكانيكيين والصناع ، لا يميزون الألف من الباء ، لم يتمرنوا ولم يحذقوا تمثيل مثل هذه القطع أمام الجمهور . فأصواتهم ضعيفة ، ولغتهم غير صالحة ، ومخارج حروفهم سيئة ، ولا يدركون شيئاً من معنى ما يقولون» .

غير أنهم أقبلوا على عملهم جادين . فكانوا على استعداد لقضاء ساعات طويلة فى التمرن ، ولأن يستيقظوا أحيانا فى منتصف الساعة

الخامسة صباحاً . ومع أن كدحهم هذا كان يتخلله إسراف فى تناول المسكرات واللحوم ؛ فلا شك أن العمل الذى أقدموا عليه كان عملاً شاقاً.

وفى تمثيل قطعهم اتبعوا قواعد المسرح التى تقررت فى المسرح الطقسى وتوسعوا فيها ، فكانوا يقيمون سلسلة من المنصات المزينة التى صارت الآن تدعى (بالمقاصير mansions) وكانت توضع أمام النظارة فى خط مستقيم ، أو على شكل نصف دائرة ، أو على شكل دائرة كما فى كورنول . وكانت كل مقصورة تمثل مكاناً متميزاً منفصلاً ، بينما الأرض الفضاء أمامها أو فى الوسط Platea يمكن جداً استخدامها بالطريقة التى كانت تستخدم من قبل ، حين كان المسرح فى يد القساوسة .

وفى القرن الثانى عشر كانت مسرحية « ارتداد القديس بولس Conver-sion de l'apotre, saint Pau » وهى من المؤلفات الفرنسية - توضح النظرية فى أتم مراحلها . فالتعليمات هنا تقضى بأن يعد فى مكان مناسب منصة لأمير القساوسة وهذه المنصة تمثل القديس ، ولابد من إعداد أخرى أيضاً يجلس فيها شاب يلبس لباس بولس وأمامه حراس مسلحون ، وعلى الجانب الآخر منصات تمثل دمشق . إحداها ليهوذا وأخرى لأمير المعبد اليهودى ، وفضلاً عن ذلك يوجد سرير لأناس ، وطريقة المسرح المتعدد الأجزاء هذه ، أو تعدد المناظر فى وقت واحد ، كانت هى أهم ما ساهمت به القرون الوسطى فى بناء فن المسرح . غير أنه فى بعض الأماكن ، وخاصة فى إنجلترا أو الفلاندر أتبعت حبلة أخرى كانت بها المقاصير الفردية تركب على عجلات وتجرأ أمام مجموعة من النظارة .

وبمضى السنين صار الإخراج يتزايد فى تعقده . وكانت النقابات الصناعية تتبارى والفرق تتنافس فى زيادة المقاصير ، بينما الآلات والتأثيرات

استحدثت واستخدمت بكثرة وخاصة فى فرنسا . وإن نص تعليمات المخرج العظيم للمسرحيات ذات الأصل الدينى ، التي مثلت فى مونز يكشف لنا بوضوح عن الأعاجيب التى قدمت للجمهور . وخير ما يمثله تأثيرها فى أحد المعاصرين وصفه لمسرحية شهدها فى فلانسيين (Valenciennes) سنة ١٥٤٧ « كانت التأثيرات التى تستخدم لتصوير الجنة والنار هائلة حقاً ، ولعلها كانت تبدو للجمهور وكأنها من سحر ساحر . فكان المتفرج يرى «الحق » و « الملائكة » ومختلف الأشخاص ينزلون من ارتفاع شاهق . ومن الجحيم نهض لوسيفر ـ على نحو لا يدريه المرء ـ على ظهر تنين . وعصا موسى التى كانت جافة ذابلة تفجرت فجأة عن زهر وفاكهة ، وحملت الشياطين روحى هيرود ويهوذا فى الهواء . . . . ورئى الماء يتحول إلى نبيذ على نحو عجيب تكاد تنكره العين ، وذاق النبيذ أكثر من مائة شخص ، وتكاثرت الأرغفة الخمسة والسمكتان . ووزعت على أكثر من ألف شخص وبقى منها اثنتا عشرة سلة . . ، والخسوف ، والزلزال ، وتصدع الصخور وغير ذلك من المعجزات التى صحبت موت سيدنا المسيح مثلت بمعجزات تزيد عنها .

وإذا لم يكن لنا أن نفترض أن مثل تلك الأعاجيب قد مثلت فى كل المقاطعات (فلا شك أن المسرحيات مثلت فى بعض المناطق ، بطريقة غاية فى التواضع) فإنه يجب ألا نغفل أن من عاشوا ـ على الأقل ـ فى الشطر الأخير من العصور الوسطى عرفوا التأثيرات المسرحية من نوع لا بأس به .

والتمثيليات التي عرضت على هذا النحو ، حاولت أن تروى القصة الإنجيلية الكاملة من خلق العالم حتى يوم الحساب . وفى أقطار كثيرة تشكلت المسرحيات فى صور تشبه تلك فى أساسها ، فالمسرحية المقدسة

الإيطالية Sacre rappresentazioni كانت شبيهة بمسرحيات الأسرار الفرنسية (mystéres) وكانت هذه شبيهة بتمثيليات الآلام (Passionsopicle) الألمانية . وهذه شبيهة بتمثيليات المعجزات فى إنجلترا (miracle plays) وبالتمثيليات « جوارى » (guary) فى كورنول .

وكانت الحلقات تستغرق فى تمثيلها أياماً . إذ كانت تتكون من ثلاثين أو أربعين أو خمسين مسرحية مستقلة أو أكثر ، كل منها يروى جزءاً بارزاً من وصف الإنجيل للأحداث الإنسانية والخوارق . ولم يزل فى إنجلترا حلقات يورك وويكفيلد وكوفنترى وشستر . وفى فرنسا توجد ذخيرة وجدت فى مخطوط ببلدة شنتللى يحتوى على مسرحيات أوائل القرن الثالث عشر ، هذا إلى مسرحيات آلام المسيح الكثيرة التى ألفها أوستاس مركد-Eustache Mar cad وأرنو جريبا (Arnoul Grebar) وجيهان ميشيل (Jehan Michel) ومسرحية أسرار العهد القديم (mystéri du Viel Testament) وكل هذه متأخرة . كذلك ساهمت بلاد أخرى فى التراث الكلى بنصيب .

وفى تأليف المسرحيات كانت عوامل شتى تعمل عملها . أولها الهدف الأساسى وهو العرض المسرحى لقصص الكتاب المقدس ، مع زيادات من الأناجيل المعتمدة وكتابات المفسرين . ومن هذه الجهة كانت حلقة « الأسرار » مسرحية تاريخية . غير أن الرغبة فى التعبير الرمزى عن الأشخاص والحوادث كانت فى كثير من الأحوال تتغلب على التزام الوصف الأصلى . وهكذا لم تصبح مريم المجدلية مثلاً امرأة حقيقية بقدر ما هى رمز مجرد يمثل الخطيئة التائبة . وهذا الإتجاه إلى الرمزية ، هو بطبيعة الحال من الخصائص العامة لفن القرون الوسطى . لكن قوته قد تضاعفت الآن لأن هذه التمثيليات من مسرحيات الدعاية ، فضلاً عن أنها مسرحيات من نوع

تاريخي ورمزى ، فكان هدفها تعليم الناس الاستمساك بالفضيلة والتخلى عن الرذيلة . وحتى حين كانت هذه المسرحيات تباعد إلى أقصى حد بينها وبين الكنيسة فإن طابعها الوعظى أو التعليمى على الأقل قد ظل مسيطراً غلاباً .

غير أنه كان هناك شيء آخر . فقد كانت كل المعجزات التي تتضمنها المسرحية تتوخى من غير شك إمتاع النظارة . ونحن ندرك أن المعنيين بعرضها كانوا على أتم علم بما نسميه الآن « القيمة الترفيهية » وهذا العلم أدى إلى اختراع أحداث ليس لها سند صحيح . فأدخلت على العموم صور واضحة المعالم ، وعناصر واقعية ، وفصول فكاهية ، وحيل مثيرة فى المناظر كتلك التى وصفناها فى مسرحيات الأسرار المتأخرة فى فرنسا ، وبينما يمكن القول بأن كل هذه كانت تطورات طبيعية متوقع حدوثها فى نطاق إطار مسرحية الأسرار ، فإن هناك ما قد يشير إلى أن الهواة قد سلكوا سبيلهم ، والتمسوا طرقاً جديدة لإمتاع جمهورهم ، ولعل هذا حدا بهم إلى الإتجاه إلى ممثلى الترفيه ـ من العازفين والمغنين والأفاقين ، الذين يرجع أصلهم إلى أصحاب المحاكاة الهزلية ، يلتمسون منهم العون والإلهام . وكانت العناصر الفكاهية التى أدخلت إلى التمثيليات من ذلك النوع بالضبط الذى كان المقلدون الأوائل يمتعون به الناس . ولا شك أن هناك لمسة مهنية فى الأعاجيب السحرية ، التى وصفها لنا المعاصرون . وكذلك يوحى العنصر الواقعى بأفكار من نفس النوع . مثال ذلك : ما يلاحظ من أنه فى أجزاء حلقات مسرحيات الأسرار التى كان ينتظر أن تتجلى فيها مهارة الترفيه مثل مشاهد الشياطين والمشاهد الفكاهية ، صار للأشخاص أسماء تذكر فى هذه الأجزاء ، بدلاً من أن يكونوا بغير اسم ، بأن يقال شيطان أول وثان وثالث ، أو جندى أول وثان وثالث . وصار لكل منهم دور خاص إلى حد ما .

ونجد هذه الصفة فى كل الأقطار فيظهر ماك الفكه السابق على أوتوليكوس فى إنجلترا ، وفى إيطاليا يظهر ننشيووبوبى ورنديلو ونلبينو وتشرينو وتسينو، وفى فرنسا نجد ألوريس ويسامبير وبيليون ، وإذا نظرنا إلى هؤلاء ، جاز لنا أن نظن أن هذا التحويل اللاديني فى بعض مشاهد هذه التمثيليات الدينية ، قد عاونت فيه إلى حد كبير جهود أولئك الأخلاف المغمورين للمقلدين الذين خرجوا يتنقلون بعد سقوط روما ، ومضوا إلى عصور الظلام .

ومن الصعب أن ننصف الصفة الفنية لحلقات الأسرار . ونحن نميل الآن إلى أن نكتفى بهذا ما لم نكن دارسين متخصصين للأدب . فنكتفى بقراءة أمثلة قليلة من التمثيليات الفردية . ولكن علينا دائماً أن نضع نصب أعيننا ، أنه بالنسبة للنظارة المعاصرين ، كانت الحلقة كلها (دون أجزائها المنفصلة) هى موضوع الإهتمام . ولم يكن للحلقة وحدة شكلية . فكان يمكن إضافة تمثيليات قصيرة إلى المجموعة ، أو حذفها منها كلما أريد ذلك، وإذا كانت هناك وحدة ، فإنها تلك الوحدة التى نراها فى كاتدرائية قوطية ، حيث نجد عناصر العمارة الشمالية إلى جانب فن رجال العمارة المتأخرين ، حيث لا يلزم وجود تماثل ، ولا يلزم أن يكون للتنميق فى أحد الأجزاء مقابل فى الجهة الأخرى . بل تكون أعمدة صحن الكنيسة أحياناً من أنماط مختلفة . وإنما تكون الوحدة هنا وحدة فى الأثر ، لا وحدة بين أجزاء ظاهرة الترابط .

وفى شتى أقطار أوروبا زاد الإهتمام بهذا العنصر أو ذاك . وإن بقيت الملامح الرئيسية واحدة فى كل البلاد . فالألمان كانوا يحبون الإغراب ، والمناظر المزعجة للشياطين ، وكانوا يفتنون فى تعذيب اليهود ويستمتعون بنوع من التهكم الواقعى الخشن ، حيث يوضع الأشخاص المعاصرون بجوار

أشخاص الإنجيل . ومن أروع الأمثلة على هذا فى القرن الخامس عشر (مسرحية ردنتين لعيد الفصح Redentiner Osterspiel) وهى تمثيلية .

توضح ـ رغم التنوع العجيب لمادتها ـ الوحدة القوطية المشار إليها آنفاً ، كما توضح المميزات الخاصة للعقل الألمانى في القرون الوسطى . كانت المسرحية مقسمة إلى جزأين ، وتبدأ فى روح من الفكاهة الخشنة والتهكم العريض . وتخبرنا كيف أن اليهود التمسوا من بيلاطسى أن يحول دون أخذ جسد المسيح من القبر . وفشلت جهودهم ، ونهض المسيح ليمد الخاطئين بالخلاص . فابتأس الشياطين واستولى الذعر على حراس القبر من قبل بيلاطسى . وفى الجزء الثانى من المسرحية نري لوسيفار يتحسر إذ لابد من إعادة تعمير جهنم . ويرسل الشيطان لجمع أكبر عدد يستطيعه من الأرواح . وكان الأمر الصادر إليه يقول :

« احضر الأغنياء والفقراء .

ولا تدع أحداً يفلت منك :

لا المرابى ولا اللص

لا المزور ولا سارق اللبن

لا الساحر ولا صانع الفطير

لا الكذاب ولا مدرب الكلاب

لا عاصر الخمر ولا بائع الجعة

ولا تنس بائع الكرشة »

ثم يقبل موكب من المذنبين التعساء ـ خباز غش زبائنه ، وحذاء ترك

جلده دون دبغ ، وخياط سرق القماش ، وخادمة حانة طففت فى الكيل :

وفيما أحاول التغطية ؟

لست أحسب أنى أستطيع خداعكم على أى نحو

لقد استطعت دائماً أن أصيب ربحاً وفيراً من الجعة

وكان السبب الرئيسى :

أنى استخدمت كمية وفيرة من الماء

وإلا لقلَّت حاجتى إلى الماء

كذلك حين كنت أبيع الجعة أو النبيذ

كان هذا ديدنى :

أضع إبهامى فى الكوب

وأقدم الجعة وعليها كثير من الزبد

وكلما كنت أكيل الجعة لأحد الناس

لم أنس مرة واحدة

أن أضيف جزءاً مما أعيد غليانه

وهكذا أصبت ربحاً وفيراً .

ويستمر الموكب فنرى نسّاجاً ، ثم قصاباً ثم متجولاً ثم لصاً وأخيراً قسيساً . وكل هؤلاء مصورون تصويراً معاصراً حياً . ومن الواضح هنا أنه مع أن الهدف أخلاقى رفيع ، فإن قصة المسيح نسيت وسط صخب الشياطين وفرائسهم .

وتكثر المشاهد التهكمية الهزلية فى مسرحيات ألمانية أخرى من مسرحيات هذا الزمان . ففى مسرحية « عيد الفصح لمدينة فيينا Wiener Osterspiel» مثلاً نجد أن فصل بائع المرهم مزخرف معقد ، فهو يظهر كطبيب دجال ، وصل لتوه من باريس ، ومعه رصيد من الأصباغ والسوائل . وقد شعر بالقلق لأن مساعده هجره ، غير أن حسن حظه يسوق إليه روبين المجرم ، وهو لص وغد فتقبل الوظيفة الخالية ، وكان المشهد كله صورة حية من الحياة المعاصرة . وكان للإتجاه الواقعى الذى أوجد هذه المسرحية الفضل فى إيجاد عدد آخر من المشاهد التى تزيد عليها فى الجدية . وهكذا نجد فى «مسرحية عيد الميلاد الهيسية Hessisehes Weihnachtsspiel » صورة رائعة مؤثرة ليوسف الشريد ومعه مريم ، يبحثان مكدودين عن مسكن متواضع ، والأثر الذى أحدثته كلماتهما ، ينبع من المصدر ذاته الذى يضفى حيوية على المساومة التى تتم بين الطبيب الدجال وروبين .

وكانت حلقات مسرحيات الأسرار فى فرنسا أوسع فى مجالها . ويميل القارىء إلى اعتبارها أطول مما يلزم . فكثيراً ما يحل البيان والحجج العقلية فيها محل النزعة الدرامية . غير أن لها تشويقها الخاص ، فالشياطين فيها أكثر وضوحاً ، كما هو الشأن فى المسرحيات الألمانية ، لكن أكثر ما يلفت انتباهنا هو أنه يظهر فيها بين الآن والآخر نغمة غنائية عاطفية ، ومشاهد واقعية كالمشاهد الألمانية ، وإن فاقتها صقلاً ورقة . بل إن جريبان الذى يتصف عادة بالإملال يستطيع على هذا النحو أن ينهض بأداء أغنية الجحيم بلازمتها :

إن الموت الأبدى القاسى

هو أغنية الملعونين .

كما يستطيع أن ينهض تأثراً بدعاء المسيح لأبيه :

أيها الأب فى السماء ، أيها الخالق الملك

الذى كان أول من زين هذه السماوات الجميلة

والذى يعلم كل ما وسعته حكمته اللانهائية

نظرة إلى ابنك الآدمى الوضيع

الذى ناء بحمل لا يحتمل

ولا يخطر ثقله على قلب بشر

ونستطيع أن نضرب مثلاً على النغمة الواقعية ، ، ذلك المشهد الحى فى «مسرحية الأسرار » مركديه Marcadé حيث تظهر المجدلية قبل تحولها إلى المسيحية ومعها وصيفتاها باسيفيه Pasiphee وبروسين Perusine .

باسيفيه : أنت مطمح الجميع

إنهم لا يتحدثون إلا عنك .

المجدلية : يجب أن أكون على استعداد

فى ملبسى وزينتى ، وتبرجى

يجب أن أبدو على أجمل صورة

باسيفيه : ليس لك مثيل بين السيدات

ما أجملك وما أبهاك

وما أغناك عن التبرج

المجدلية : (تغسل وجهها وتنظر فى مرآتها) أليس وجهى مشرقاً ؟

بروسين : أجل . ما أروعه من صورة

المجدلية : وقبعتى ؟

بروسين : آخر طراز .

لو أن هذا قد نال مزيداً من الصقل ، لجاز أن يكون فصلاً من فصول ملهاة أخلاقية .

ومسرحيات الأسرار الإنجليزية تبدو أكثر هدوءاً من الألمانية والفرنسية ، ولعل هذا نفسه هو السبب فى أن هناك من يعتقدون بأن مادتها أغنى بالتناغم فى التركيب والتأثير المباشر من كل ما عداها . ففيها يؤدى الشياطين الدور الذى ينبغى لهم أن يؤدوه فحسب ولا يتجاوزونه . ولعل الفكاهة هنا تبدو كأنها متنفس لإحداث شىء من التغيير ، لا تلطفاً بدائياً فجاً ذا استهواء غريب . فإننا لنجد تأثيراً عاطفياً عظيما فى المشهد الذى يتأهب فيه إبراهيم على كره منه لذبح ولده .

إبراهيم : آه يا ولدى ، كم يحزننى

أن أسيىء إليك هذه الإساءة الكبرى

لا مفر لى من طاعة أمر الله

ما أرحم فعاله من إله .

إسحق : آه يا إلهى ! لو كانت أمى هنا معى ؟

لجثت على ركبتيها

تتوسل إليك يا أبى إذا جاز

أن تعمل على إنقاذ حياتى

إبراهيم : أيها المخلوق الجميل . سأقتلك على الرغم من ذلك

لو أغضبت الإله لكان ذلك شراً مستطيراً

لا يمكننى أن أعمل ضد مشيئته

بل سأكون دائماً العبد المطيع .

إسحق : أو قضت مشيئة الله أن أذبح ؟

إبراهيم : نعم يا بنى ، ولم أكتمك أنى

سأصير قاتلاً بأمره

بل ومرضاة له وزلفى

لكنى إذ أقدم على هذا العمل المحزن

لن يضن الله علىّ بالثواب

إسحق : لا قدَّر الله يا أبى

بل قدّم ذبيحتك

أبت . ستجد فى المنزل أبناءك

الذين عليك أن تحبهم بحكم القربى

أما أنا فانزعنى فى الحال من فكرك

لعل أساك يزول سريعاً

لكن عليك أن تنفذ أمر الله

أبت . لا تخبر أمي بشيء

وتتصف مسرحية كوفنترى الميلادية بالسذاجة حيث يغنى فيها الرعاة هذه الأغنية :

حينما كنت الليلة الماضية مجتازاً

رأيت منظراً لثلاثة رعاة مرحين

وقد تلألأ حول قطعانهم نجم مشرق

فأخذوا يغنون تيرلى ، تيرلو -

ما أشجى ألحان الرعاة وما أقدرهم وهم ينفخون فى مزمارهم

وفى تمثيلية « من أنزلوا العذاب عند الصلب »-Torturers of the Tow neley Crucifixion نرى فكاهة عابسة ويغشى زوجة نوح فى « طوفان شستر » جو مرح . فهى زوجة رجل من أصحاب الحرف حقيقة ، وتقذف زوجها بكلماتها الحادة وهى تسخر منه :

نعم يا سيدى . انشر شراعك

وجدف تصحبك المساءة

لأنى مصممة

ألا أغادر هذه البلدة

فأنا صديقة الجميع

ولن أتحرك خطوة واحدة

وبحق القديس يوحنا لن يغرقوا

إذا استطعت إنقاذ حياتهم

إنهم أخلصوا لى الحب بحق السيد المسيح

لكنك تريد أن تنقلهم فى صندوقك

فامض فى تجديفك يا نوح حيث شئت

واتخذ لك زوجة غيرى

ويوجد بطبيعة الحال أهم من ذلك كله مسرحية الرعاة الثانية الشهيرة فى ويكفيلد . التى يعرض الجزء الأول منها صورة قصيرة محددة للرعاة الثلاثة يغشاهم البرد والإعياء ويرقبون قطعانهم ، بينما هم يشكون من صرامة «السادة الأعيان » وأتباعهم . ثم يأتى ماك اللص ويسرق أحد قطعانهم ويحمله إلى بيته ، وتساعده زوجته على وضعه فى مهد وتلفه بقماط . ويكتشف الأمر أخيراً . فيضرب ماك جزاء له على خطاياه . وبعد هذا المرح مباشرة يسمع صوت ملاك يترنم ترنيماً عذباً معلناً ميلاد المسيح . والتباين قاس ، غير أن المشهد الهادىء بجانب المذود ، عظيم فى وقاره البسيط . ولا يخسر شيئاً من هذه المقابلة الحادة بالفصول الهزلية التى تسبقه . ولعل مؤلف هذه المسرحية لم يكن من المتعلمين ، غير أن لديه هبة الحس المسرحى .

قد لا تكون لمسرحيات الأسرار فى القرون الوسطى أهمية ذاتية لنا اليوم ، وإنما تقتصر أهميتها على الناحية التاريخية غير أننا لانزال نذهب زرافات إلى هذه المسرحيات التى تمثل فى بلدة ابرامرجاو . وأما الروح التى كتبت بها هذه المسرحيات فقد ذهبت ، فنحن إنما نشهدها بوصفنا من النظارة لا بوصفنا شركاء فى التمثيل . ومن جهة أخرى ، فإن أهميتها التاريخية ليست أهمية عادية ، لأن هذه المحاولة الواسعة فى القرون الوسطى كانت أشبه بالصخرة

التى أقام عليها شكسبير قصوره وأبراجه الراسخة . ومن الممكن بطبيعة الحال أن نقول بأنه ما دام المسيح شخصية كاملة ورمزاً أكثر مما هو إنسان ، فإن مسرحية الأسرار لم تكن لتعتبر أساساً لمسرح المأساة الدنيوى الذى ظهر فيما بعد ، غير أن القائلين بهذا الرأى على ما يبدو لا يرون ما كان لهذا النوع من أثر بالغ على المسرح . فمسرح المأساة يعتمد أساساً على ما يمكن أن نسميه « الجد السامى » . إنه كشف لأعمق مشكلات الكون وأعظمها أساساً . وأقل قدر من السخرية بنبالة المقاصد يقضى على المأساة . ولم يكن لمسرحية الأسرار من حيث شكل المسرحية ، أى أثر على المسرحيات التى جاءت بعدها ، لكن روحها هى الصورة غير المحدودة التى يظهر عليها أشخاص المأساة فى مسرحيات عهد إليزابيث الأولى . فجوها جو الإيمان الذى سما على الشك ، واتساع ميدانها وتنوع النغمات التى باينوا بها بين الجد والهزل ، كل هذا كان من العوامل المادية الهامة التى أدت إلى بناء القوة التى بلغت أوجها فى شكسبير.

مسرح القديسين

لم تكن حلقات مسرحيات الأسرار ميسرة للنمو من نواح كثيرة ، وكان تأليف الحلقة لا يكاد يتم حتى تدخل عليها الإضافات والتعديلات . لكن لم يكن هناك من حافز أو من فرصة لبناء جديد . ويرجع هذا إلى حد ما إلى أن مادة الكتاب المقدس كانت كل شيء وغاية كل شيء عند المسرحيين ، كما يرجع إلى حد ما إلى أن الممثلين كانوا من الهواة الذين يقومون بعرض المسرحيات مرة واحدة فى السنة . فلم يحفزهم إلى تأليف مسرحيات جديدة ما كان يحفز الأثينيين من مسابقات فى التأليف ، أو ما يحفز الممثلين المحترفين . وفضلاً عن ذلك فقد كانت الحلقات نفسها عقبة فى سبيل تقدم المسرح ، إذ كانت طبيعتها المتزمتة تحول دون إعادة كتابتها فى خفة ورشاقة . فحال ذلك دون نمو وحدة معقولة بين أجزائها . لقد يظهر كاتب مسرحى يحسب فى بعض الأحيان أنه يأتى بمسرحية جديدة عن إبراهيم أو الطوفان بدل المسرحيات التى مثلت من قبل ، غير أن نشاطه هذا كان يجد من اعتقاده بأن هذه المسرحيات المنفصلة لا يمكن أن تكون أكثر من أجزاء يتكون منها كل أكبر منها بكثير . وكانت عملية التجديد لا تكاد تعدو قيام كاتب مسرحى حديث بإعادة كتابة مشهد واحد من مأساة أو ملهاة موجودة بالفعل .

وكان لمسرح القرون الوسطى إلى جانب التمثيليات من الكتاب المقدس ، مسرحيات القديسين أو تمثيليات المعجزات ، وكانت هذه المسرحيات تنطوى على احتمالات أبعث على التفاؤل . والحق أنها كانت مدينة بوجودها لتطور المسرحية الطقسية ، غير أنها ظهرت فى الوجود منذ وقت مبكر مع ظهور مسرحيات الأسرار . وغالب الظن أنها سارت وإياها جنباً إلى جنب ، ولم تكن تطويراً لها . ومنذ بداية القرن الثانى عشر وقع حادث عرضى قدم لنا تسجيلاً لمسرحية « القديسة كاترين » التى مثلت فى دانستيبل . وكان حادث قد وقع لكاتب نورماندى يدعى (جعفرى) كان قد اقترض الثياب من الدير للتمثيل . فاشتعلت النار فى بيته واحترقت هذه الثياب ، فوخزه ضميره فترهب وكان لهذا الحادث التعس أثر حسن فى حياته فقد أصبح رئيساً لدير « سانت البانز » . وكان له أثر حسن فى أوروبا لأنه أعطاها أول سجل موثوق به لمسرحية من مسرحيات القديسين أو مسرحيات المعجزات .

يكشف هذا الأثر عن بعض المشكلات التى تواجه دارس مسرح العصور الوسطى . فمع أن القرن الثانى عشر قد تكشف ، على هذه الصورة ، عن وجود مسرحية عن القديسة كاترين فى إنجلترا ، ومع أنه قد ظهرت فيها بعد دلائل ازدهار مسرحيات المعجزات إلى جانب المسرحيات الدينية الأصل ، فإنه لا يوجد نص واحد لمسرحية إنجليزية كهذا النص الباقى . ونحن نعتمد فى معلوماتنا عما قدمته مسرحيات المعجزات على ما كان فى بلاد أخرى وخاصة فرنسا ـ وشاء لها حسن الحظ أن نحتفظ منها بالكثير من القرن الثالث عشر إلى القرن السادس عشر بحيث تستطيع أن تمدنا بصورة واضحة لنمو هذا النوع وظواهره المتنوعة .

والمعروف أن مسرحية القديس نيقولا (Le Jeu de Saint Nicolas) قد كتبها شخص يسمى جان بودل Jean Bodel وقد مات سنة ١٢١٠ مما يدل

على أن تاريخها يمكن تحديده بصورة تقريبية على الأقل . وقصتها الطويلة المتتابعة الأحداث تصور بحق بعض العناصر التى استغلت فيها بعد أتم استغلال فى هذا النوع من المسرحيات . تدور حول الحروب الصليبية بمغامراتها وخيالها : ملك وثنى ، يحف به أمراؤه ، ضجيج معركة مقتل المسيحيين ، وتقدم صلوات نافعة إلى القديس نيقولا ، ويسقط الصنم الأكبر « تيراجان » . لكن تظهر أيضاً مشاهد من نوع آخر ـ مشاهد فى حانة فيها الطرب والفكاهة وفيها حوار إقليمى نما فى تربة « أراس » . ومسرحية القديس نيقولا فى ظاهرها مسرحية دينية . وهى تنتهى بترنيمة الشكر Te Deum . لكنها على الأقل نصف دنيوية لأنها مزاج من قصة مغامرات . ومن ملهاة من الحياة العادية .

ووصلنا من نفس العصر مسرحية تفوق هذه إمتاعاً هى معجزة «تيوفيل» Le Miracle de Théophile وهى من تأليف رجل من رجال الدين فى القرن الثالث عشر يدعى روتبوف Rutebeuf . وتعالج هذه المسرحية قصة رجل منح روحه للشيطان . ولم يقنع تيوفيل القسيس بهذه الصفقة ، فتمكن من بيع وجوده الأبدى عن طريق ساحر يدعى سلاتين «الذى يتحدث إلى الشيطان كلما أراد ذلك » والبطل ليس بمنجى من الشكوك ، أما الشيطان نفسه فيعالج علاجاً ممتعاً ، بوصفه شخصاً ضاق باستعاذة البشر منه ، وكان شديد الحذر فى هذه الصفقة ، لأنه كثيراً ما خدع فى الماضى ، وبعد حياة حافلة بالخطايا ، وبدون سابق إنذار ، يندم تيوفيل ويصلى للعذراء ، فتطرده أولاً ثم تساعده . وتنجح فى استعادة السند الذى كان تيوفيل قد وقعه بإمضائه ، فيأخذه ظافراً إلى أسقفه الذى يكثر من ترديد بعض المواعظ المناسبة . وتنتهى المسرحية بترنيمة الشكر Te Deum .

إننا الآن نقترب من الكنز العظيم للمعجزات الفرنسية ـ الخوارق التى أتتها العذراء ـ الكنز الذى قدر له إنتاج تلك السلسلة الطويلة من شتى المسرحيات التى ظهرت بعنوان معجزات سيدتنا العذراء Les Miracles de Notre Dam . لقد تحدد فى تيوفيل شكل هذه القطع فأصبحت كل مسرحية وحدة منفصلة ، واحتفظت هذه الأجزاء باستقلالها حتى حين تطورت حلقات مسرحيات المعجزات ، ولم تعد الحلقة تظهر قصة طويلة تمتد من الخلق إلى البعث ، بل أصبحت مجموعة من المسرحيات المنفصلة . وكانت هذه المسرحيات تتكون من جزئين . أولهما إظهار خطايا الأبطال ، وثانيهما إظهار المعجزة التى تصنع الأعاجيب ، أعنى التوبة والإهتداء إلى سواء السبيل . ولما كانت المعجزة آتية بلا ريب فى نهاية القصة فقد كان من المعقول أن يتكون الشطر الأكبر من مادة دنيوية .

وكانت هذه المادة متنوعة إلى حد يثير الدهشة . ويمكن بصورة عامة تقسيم معجزات « سيدتنا » إلى ثلاث مجموعات : أ ـ المسرحيات التى تكون فيها المعجزة هى قمة القصة ، والتى يحاول فيها الكاتب أن يوجه قصته نحو الأعجوبة الختامية . ب ـ المسرحيات التي تكون فيها المعجزة ضرورية لحل عقدة القصة ، وإن بدت لها إرهاصات فى المادة الدنيوية . جـ ـ المسرحيات التى تكون فيها المعجزة مجرد مادة إضافية لموضوع دنيوى بحت . وإليك بعض الأمثلة التى توضح هذه الأنماط .

ففى جيهان لى باولو Gehan le Paulu أغوى الشيطان أحد النساك بأن تصنع أنه خادمه ، فلما أقبلت ابنة الملك إلى صومعته بعد أن ضلت طريقها أثناء الصيد ، اغتصبها وقتلها بناء على مشورة الشيطان . وألقى بجثتها فى حفرة ، ثم اشتد به الندم فأقسم على الكفارة ، وهى أن يسير على أربع كما

تسير الحيوانات ، وأن يطعم من جذور النباتات . ومضت سبع سنين ثم عاد الملك إلى زيارة المكان الذى فقدت فيه ابنته ، وأتت كلمة من السماء تنبىء جيهان بأن الله قد غفر له فنهض واعترف بجريمته ، ودعا الله أن يعيد الأميرة إلى الحياة . فأجيب دعاؤه . وشكرت المجموعة كلها العذراء على كريم وساطتها . ومع أن فى القصة عنصر الغرابة الرومانسية ، فالواضح أن تصميمها قررته المعجزة ، وكان الختام متوقعاً من البداية .

وجاءت معجزة « سيدتنا وكيف أنقذت امرأة من الحريق » مختلفة عن هذه بعض الإختلاف . والجزء الأول من القصة ميلودراما عائلية . فوليام عمدة شيفى وزوجته جيبور يعيشان فى سعادة مع ابنتهما وزوجها أوبان ، إلى أن تشيع الشائعة بأن جيبور وأوبان عاشقان . فلما نما ذلك إلى علم الإبنة وصلت إلى قرار رهيب : لابد من قتل أوبان . وكلفت حاصدين بإيقاعه فى كمين وخنقه وهو ذاهب إلى حانته . ويلى هذا مشهد رائع إذ نجد العمدة مبتهجاً ، يعد العدة لعشاء الأسرة ويرسل ابنته لتدعو أوبان ، بينما تكتم جيبور ما تعلم من أمر الجريمة . فإذا وصل رجال العدالة عرف أن الشاب قتل . فقبض على الأسرة بأكملها واعترفت جيبور بجريمتها ، وحكم عليها بأن تحرق حية . وكان يمكن أن تنتهى المسرحية بهذا ، لولا أن المعجزة لم تأت بعد . صلت جيبور للعذراء صلاة طيبة ، حتى جاءت المعجزة . فأكلت النيران الحبال التى كانت تربطها وظل جسمها سليماً لم يمسه ضر .

بهذه المسرحيات تكون قد مضينا شوطاً فى الطريق إلى المسرح الدنيوى . فإذا انتقلنا إلى مسرحيات النوع الثالث وصلنا تقريباً إلى الجو الدنيوى البحت فى مسرحيات هذا النوع تواجهنا مجموعة شتى من الموضوعات ، مختلفة فى روحها . ففى « زوجة ملك البرتغال » خطب ملك فتاة . لكن تقرر تأجيل

يوم الزفاف ، فأعلن أنه سيموت إن لم يزف إليها فى الحال . فتشبثت بأسباب الشرف ، ثم رضخت له وأعطته مفتاح حجرتها ، وهى تقول : «فى يدك الآن مفتاح شرفى وشرفك » . هذا موضوع لقصة من قصص الحياة العادية ، وليس لقصة دينية . ومسرحية « صديق وصديقة Amis et Amille » تطلعنا على قصة صداقة فى عالم الفروسية وفيها يظهر « روبرت الشيطان » . وتوجد قصص ذات تأثير رومانسى ومغامرات مثل « ابنة ملك هنغاريا » وفيها كان الملك قد أقسم لزوجته قبل وفاتها ألا يتزوج بعدها « إلا من امرأة على شاكلتها » ، فبارك البابا زفافه على ابنته . فأرادت الفتاة الفرار من هذه العلاقة المحرمة ، متحدية أباها المغضب فحكم عليها بالإعدام ففرت وتزوجت ملك أسكتلندا . واتهمتها حماتها بخيانة زوجها ، وألقى بها بين موجات البحر فى قارب صغير . ولا ينقذها من المصير الأليم إلا توسط سيدتنا العذراء. ويمكن أن نلاحظ أن القصة نفسها ، رغم اكتسائها ثياباً شبه كلاسية ، هى قصة المسرحية اللاتينية الطريفة التى ظهرت فى القرن الخامس عشر باسم « ملهاة بلا عنوان » .

ولقد فقد الكثير من مسرحيات هذا النوع بحيث يصعب تحديد أهميتها الصحيحة فى نمو المسرح الرومانسى . ولقد كنا منذ سنين قليلة نميل إلى الإعتقاد بأن إنجلترا لم يكن لديها ما تقدمه فى هذا الباب . غير أنه قد اكتشف قبيل بداية القرن الحالى مخطوط كتب عام ١٣٨٠ يحوى دوراً لأحد الممثلين ، وكان يقوم بدور البطولة فى مسرحية يمكن أن تسمى « دوق مورود» وقد كتب دوره فى مقطوعات شعرية شبيهة بالصورة التى كتبت بها مسرحيات المعجزات . والمسرحية تروى لنا قصة ميلودرامية عن دوق أحب ابنته حباً محرماً. فلما هددته زوجته بفضح هذه العلاقة قتلتها ابنتها ، وتتمخض هذه العلاقة عن طفل . ويأمر الدوق به أيضاً فيقتل . وفى الختام

تراه سعيداً طروباً لأن سرهما لا يعلمه حتى تلك الساعة أحد لكنه إذ يذهب إلى الكنيسة يشعر بخطيئته ، وينهار ويموت ، ضارعاً إلى المسيح أن يرحمه . وهكذا نجد فى القرن الرابع عشر مسرحية دنيوية بحتة ، ذات موضوع حسى مثير كالمواضيع التى استغلها الكتاب فى العصر المتأخر لإليزابيث .

وهذه المسرحيات المتتابعة اشتملت على تغييرات فى الفصول والشخصيات على نحو يشبه ما ألفناه فى عوالم الرومانسية والأغانى . وإننا لندرك أن مسرح المعجزات قد منح الكتاب فرصاً لا حصر لها لاستغلال المادة الجديدة . ولم تقف فى هذا الميدان موانع كتلك التى وقفت فى طريق المسرحيات ذات الأصل الدينى . وكانت قصص المعجزات كثيرة العدد ، فقد كان من أيسر الأمور أن يؤخذ أى موضوع هزلاً كان أم جاداً ، واقعياً كان أم رومانسياً ، ثم تلصق فى ختامه معجزة للعذراء . وإذا كانت المسرحيات الدينية الأصل قد أمدتنا بعنصر الجد السامى وسعة التصور ، فإن المعجزات قد علمت الناس كيف يعبرون فى المسرح عن المشاهد العائلية وأساطير المغامرات .

المسرحيات الأخلاقية

فى مسرحيات الأسرار تصادفنا من وقت لآخر تجسيدات للأشخاص الواردين فى الكتاب المقدس والأشخاص الذين يخترعهم خيال الكاتب وغالب الظن أن هذا المصدر هو ما أدى إلى نمو طراز آخر من مسرحيات العصور الوسطى ، هو المسرحيات الأخلاقية وجميع الأشخاص الذين يظهرون على المسرح فى المسرحيات الأخلاقية تجسيدات للمعانى المجردة ، ومعظمهم يمثلون الرذائل والفضائل . وقد استطاعت ألمانيا فى القرن الثانى عشر ، عرض مسرحية أخلاقية تقدم لنا الوثنية واليهودية والنفاق والكفرة على صورة أشخاص يتكلمون . وسميت هذه المسرحية باسم مسرحية المسيح الدجال Ludue de Antichristo .

وقد يبدو للنظرة الأولى أن هذه حركة مسرحية رجعية وأنها نكوص عن الشخوص الحية إلى أشخاص من طراز رمزى بحت . لكن فحص المسرحيات نفسها يحملنا على الحذر من الإسراع فى الحكم . فالمسرحية الأخلاقية تتناول قصة ، بطلها الأساسى يسمى البشر أو الجنس البشرى . أو الطفل ، يغرى بالسقوط فيسقط، ثم يثوب إلى الفضيلة . وقد تكون أقلام بعض الكتاب ثقيلة كئيبة لا تثير الإلهام ، وتسمح أقلام غيرهم بأن

يقضى الوعظ على القوة المسرحية . لكننا نجد على العموم أن هذا الموضوع الأساسى أعان كتاب المسرح فى القرون الوسطى على كتابة مشاهد حية التصوير ، يعتمد كثير منها على الحياة من حولهم .

وأدل المسرحيات الأخلاقية على مميزات هذا النوع وأقواها مسرحية إنجليزية هولندية تقال لها «إفريمان Everyman» أو «إلكرليجك Elckerlijk» أى « كل إنسان » وقصتها معروفة جيداً .

فالله يدعو « كل إنسان » فيأمر « الموت » بأن يأخذه لنفسه :

اذهب أنت إلى « كل إنسان »

واعرض عليه باسمى

أن يأخذ على عاتقه أن يحج

حجة لا سبيل إليه من الهرب منها

وأن يحضر معه دليلاً أكيداً

دون تأخير أو إبطاء

فيتضرع « كل إنسان » أن يؤخر أجله ثم يبحث حوله عن أى شخص يرضى أن يصحبه فى رحلته . فيتجه أول ما يتجه إلى « الزمالة » .

كل إنسان : لقاء حسن ، أيتها الزمالة وسعد صباحك .

الزمالة : سعدت صباحاً يا « كل إنسان »

لماذا تنظر يا سيدى هكذا ، فى حال تستدر الشفقة

إذا كان قد حدث مكروه فإنى أرجوك أن تفضى به إلىّ .

فعّلى أستطيع المعاونة فى علاجه

إنى فى خطر عظيم

كل إنسان : أجل أيتها « الزمالة » الطيبة أجل .

الزمالة : أى صديقى المخلص ، اكشف لى عما بخاطرك .

لن أتخلى عنك ما حييت .

فنحن على عهد الأخوة الصادقة .

كل إنسان : ما أحسن قولك وما أطيبك

الزمالة : سيدى . لابد أن أعرف ما يسوؤك

فإنى ليؤلمنى أن أراك فى ضيق

لو أن أحداً أساء إليك فسآخذ بثأرك

ولو أدى الأمر إلى ذبحى فى سبيل ذلك

و إن عرفت ذلك قبل أن أموت

كل إنسان : شكراً لك أيتها الزمالة ، أصدق الشكر .

الزمالة : كف عن هذا الشكر . إنى لم أفعل شيئاً

إكشف لى عن قلبك ثم لا تزد .

غير أنه عندما يسمع بما يطلب منه لا يلبث أن يجفل . ويسمع الإجابة نفسها من « ذوى القربى » و « الأمتعة » و « المعرفة » و « الاعتراف » و«الجمال » و « القوة » و « حسن التصرف » و « المواهب الخمس » وكلها

تخذله . وفى النهاية نرى « صالح الأعمال » رغم ضعفه و « رقاده فى البرد » مستعداً للوقوف إلى جانب « كل إنسان » .

كان نوع هذه المسرحية جديراً بإنقاذها من النسيان . وحظيت ـ فى صورتها الأصلية ، وفى الإضافات المثيرة للغرائز التى أدخلت عليها فى الترجمة الألمانية ـ بعرض متكرر لتمثيلها فى السنوات الحديثة . وكان لها دائماً فعل السحر فى نظارتها . ويرجع هذا السحر إلى حد كبير إلى التقبل العام لموضوعها . لكن زاد فى قوتها ، أن المسرحى المجهول جعل أشخاصه بشراً أحياء رغم أسمائهم المعنوية المجردة . وهذا يصدق على كل المسرحيات الأخلاقية . فإننا نلمح بارقاً من هذه الصفة حتى فى أشد هذه المسرحيات ثقلاً وكآبة . إن « الشهوة الحسية » من الخطايا القاتلة . لكنه يصير بشراً سوياً حين يقابل « رغبة البحث » فى « العناصر الأربعة » :

الشهوة الحسية : (ضاحكاً) أسعدت مساء ، أيها الأحمق ، أسعدت مساء

إنى أقصدك بهذه الصفة أيها الوغد

إنه أنت أيها الشرير من أستهدفه

هل فرغت من هرائك ؟

رغبة البحث : نعم . وماذا لديك بعد ؟

الشهوة الحسية : إذن اخفض من رأسك

كما يفعل أهل الرشاقة ، وتلقى تبريكاتى

أمنحك البركة والغفران

لصدق أقوالك

قف أيها الأحمق

افسحوا المكان أيها السادة ، ودعونى أمرح

ارقص أيها الشهم ، وغن

واجعل العالم الواسع يدور

غن رقصة الخفة والمرح مع أهازيج الطرب

لا ، أراها حماقة أى حماقة

أن يحمل المرء فى قلبه حزناً .

وفى فرنسا مضت المسرحية الأخلاقية أشواطاً أبعد من ذلك . ومع أنها احتفظت بلونها الأخلاقى . فقد تخلت عن تجسيد المعانى المجردة ، وأحلت محلها أسماء حقيقية ، أو أسماء أنماط بشرية . مثال ذلك أننا نجد « مسرحية أخلاقية جديدة عن فتاة ريفية فقيرة » آثرت أن يقطع أبوها رأسها عن أن يغتصبها سيدها وذلك تمجيداً لكل العفيفات الطاهرات من العذارى . والقصة تكشف لنا عن داخل منزل ، فترى فيه الأب الأرمل وابنته الجميلة إجلانتين ، مبعث النور الوحيد فى حياته . وإلى هذا المشهد المتواضع ، يأتى السيد بعد أن سمع بجمالها ، ويطلبها لكن الأب والبنت يفضلان أن يقفا من تهديداته موقف التحدى . وتريد الفتاة الهرب منه ، وأن تتفادى فى الوقت نفسه عقاب اللعنة الأبدية إذا هى انتحرت . فترجو أباها أن يقتلها ، وتقدم إليه السيف بيدها . لكن السيد سمع ما قالت . فتقدم فى الوقت المناسب ليمنع هذا العمل صائحاً : ـ

أيها المخلوق المقدس

لقد تخليت عن حماقتى السابقة

فاغفرى لى أيتها الفتاة الوادعة .

وبعد إذ تحول السيد إلى دين الرحمة ، كفر عن خطئه بأن عين الأب حاكماً على إقليمه ، ووضع « تاج العفة » على رأس إجلانتين . وانتهى الأمر كله نهاية طيبة . ويقدم الخادم الدرس المستفاد من المسرحية على نحو ما كان ليعترض عليه ريتشاردسون العاطفى .

الخير يأتى لمن تؤثر الخير :

أيتها العذارى ، احفظن ذلك جيداً

وقبل أن نترك هذه المسرحيات المقومة للأخلاق ، يجدر بنا أن نشير إلى ناحية من نواحى إخراجها . فمع أن بعضها ، مثل قلعة المثابرة Castle of Perseverance الإنجليزية ، كانت تستدعى إيجاد مشاهد فى وقت واحد شبيهة بما كان يحدث فى مسرحيات الأسرار. فإن الغالبية ، سواء من المسرحيات الفرنسية أم الإنجليزية ، لم تكن تتطلب أكثر من منصة بسيطة واحدة . ومعنى هذا أن المسرحيات استطاعت أن تخرج من عالم الهواة بما فيه من زينات وقصور ، وأن تهيىء نفسها لما تحتاجه هذه الفرق المحترفة الصغيرة التى ظهرت فى الوجود قرب نهاية القرن الخامس عشر . لذلك كانت المسرحية الأخلاقية هى الحلقة الصحيحة بين مسرح القرون الوسطى والمسرح الحديث . ولا مراء أن شكسبير شهد تمثيل مسرحيات الأسرار فى شبابه . ولكن كانت هناك هوة واسعة بين المسارح التى كانت تتطلبها هذه التمثيليات وبين مسارح لندن التى مثلت عليها . على أنه يمكن القول بأنه مهما كانت الفرق التى انضم إليها شكسبير أول الأمر ، فلا شك أنه كان فى

جعبتها بعض المسرحيات الأخلاقية . ففى المسرحية التى يضفى عليها «سير توماس مور » اسمه نجده يحيى مجموعة من ممثلى الملهاة الذين أتوا إلى منزله كما فعل هاملت ، فيجد بالبحث أن مسرحياتهم تشمل مهد الأمان (The Cradle of Security) والفقر المتعجل (Impatient Poverty) والشاب العاشق Lusty J uventus وزواج الفطنة والحكمة (The Marriage of Wit and Wisdon) .

ولا شك أن الممثلين الذين حملوا مثل هذه المسرحيات فى مسرحية سير توماس مور يمثلون كل زملائهم .

الروايات الهزلية والفواصل

لم تزل مسرحية الشباب العاشق باقية . ويطلق عليها فى نصها الأصلى (فاصل Interlude) وهو لفظ يصعب تحديد معناه . وقد أطلق هنا مثلاً على مسرحية أخلاقية ، ويمكن استناداً إلى التوسع والتغاير فى استخدامه أن نفهم منه أنه مسرحية قصيرة من أى نوع ، وخاصة إذا كانت المسرحية معدة لأن تخرج للمحترفين ، وبينما كان لهذه الكلمة ذلك المعنى الواسع ، فإن لها أيضاً معنى ضيقاً أكثر تخصيصاً هو أنها تمثيلية قصيرة ذات طبيعة دنيوية بحتة ، دون أن يكون لها معنى أخلاقى واضح كل الوضوح ، وهى عادة هزلية فى روحها . ووجود هذا النوع يذكرنا بأنه كما تحولت مسرحية المعجزات بسرعة إلى مسرحية مغامرات عاطفية ، فقد تخلت المسرحية الأخلاقية عن ردائها الخلقى . وصار هدفها الوحيد مجرد التسلية .

وهذه المسرحيات الهزلية ، أو الفواصل التى سادت فى أواخر القصور الوسطى وأوائل عصر النهضة ، لها أهمية عظمى فى تاريخ المسرح . وقد ظهرت فى أقطار عدة . ففى ألمانيا ظهرت مسرحيات مدينة نورمبرج

الموضوعة لأيام ما قبل الصوم Fastnachtaspiele التى منها نمت هزليات هانز زاكس Hans Sachs وهو مؤلف مكثر لا يخلو من موهبة . وقد ختم بطابعه المسرحيات التى كتبها مؤلفون مجهولون من أسلافه . ولا يمكن اعتباره عبقرياً ، لكنه نجح فى كتابة مشاهد لا تخلو من إمتاع رغم خشونتها. فيوجد مثلاً قدر ضخم من روح المرح والإحساس الطيب بالمفارقات المسرحية فى « الطالب المتسلل من الفردوس Der fahrende Schnler in Paradies » عام ١٥٥٠ . والقصة بسيطة : ترى فيها زوجة مات زوجها الأول . فرأت فى منامها الأيام الحلوة التى قضتها معه . وكان زوجها الجديد متوحشاً خشناً فحسبت أنها لم تقدر زوجها الأول حق قدره . فأتى إليها طالب متسكع . وأخبرها أنه قد أتى لتوه من باريس . وكانت امرأة أمية ساذجة . فظنته يقول أنه آت من الفردوس ، فسرعان ما سألته هل رأى زوجها السابق ؟ وذكرت له أنه لم يكن يملك حين مات غير قبعة زرقاء وقميص . فسرعان ما انتهز الطالب الفرصة . وأعلن لها أن الرجل المسكين فى حال يرثى لها فى الجنة .

إنه يسير حافى القدمين
بدون سربال أو جلباب أو ما يقوم مقامهما !
غريب شاذ كما كان حين ووری التراب
سواء أمال قبعته ،
أو ضم كفنه حوله ،
فبينما الآخرون فى وليمة ،
يقف هو خارجاً ، مفلساً مسلوباً ،

متلكئاً هناك ، وعيناه ضارعتان ،

يعيش على الصدقات وسقط المتاع ،

قذراً بائساً إلى حد يفوق الوصف !

وكانت القصة مؤثرة جداً . فجمعت الزوجة حزمة من ملابس زوجها . ورجت الطالب أن يأخذها ومعها كيس ملىء بنقود ذهبية ؛ ليحملها إليه حين يعود إلى الفردوس .

وعاد زوجها إلى البيت ، فنرى مشهداً ممتعاً ونسمعها تقص وهى قريرة العين ، وتغرد من شدة التأثر قصة الحظ السعيد التى حدثت :

الزوجة (وقد بدأت تدرك المعجزة فيما لديها من أنباء)

عجبى . . كيف أصف المعجزة ؟

لقد أقبل طالب متجول ليهدىء لوعتى

أتى من الفردوس إلى هنا !

وهناك رأى زوجى السابق

وأقسم أنه أشد فقراً من أشد الناس هواناً

بلا قميص ولا حذاء ولا مال .

لا يملك غير قبعة وملاءة . تصور لا شىء !

غير ما ألقيناه معه فى القبر .

الزوج : (فى ابتسامة عابثة)

هلاّ أرسلت إليه شيئاً مناسباً !!

الزوجة : (متعجبة لصدور هذا الرأى منه . فقبلته فى حماسة)

يا زوجى العزيز . . . لقد فعلت !

الزوج : (يسألها فى انفعال) أى طريق سلكه هذا الطالب

(ويضيف فى سخرية)

لقد أعطيته قليلاً جداً من المال

لا يفى بسد رمق زوجك المسكين

إنه لن يستطيع أن يعيش طويلاً على هذا المال

فاذهبى احضرى الحصان السريع واسرجيه .

فتصدق الزوجة هذه الكلمات حرفياً ، وتباركه على حسن تقديره ، بينما هو يندفع لمطاردة الطالب ، ويصل إلى بقعة يغشاها الطين ؛ وهناك يلقى ضالته لكن الطالب الحصيف بعد أن أنزل حزمته وتصنع أنه فلاح ، جعل الزوج ينزل عن حصانه ، ويسير فى الوحل ثم سرق الحصان ، ومضى فى مرح . وعاد الزوج إلى البيت وجعل يروى لزوجته فى أنفاس متقطعة أنه منح الحصان أيضاً فضلاً وإحساناً ، ونصح زوجته بأن تكتم هذا السر .

الزوجة : (فى سرور) كلا . . . إن القرية كلها تعرف النبأ وترضى عما فعلنا !

الزوج : (مذعوراً) كيف ؟ من أخبرهم بهذه السرعة !

الزوجة : عجباً ! إنك قبل أن تصل إلى كومة الدريس تلك .

أخبرتهم جميعاً بالقصة من أولها إلى آخرها .
بما بعثت به إلى زوجى ،
بكل احترام ، إلى الفردوس
وكان كل الناس غاية فى اللطف
يضحكون عالياً ويمزحون معى .

هذه التمثيلية الصغيرة ليست إلا واحدة من كثيرات . ففى سارق الحصان سنة ١٥٥٣ (Der Rossdied zu Funsing mit den tollen Bauern) نجد ثلاثة من الفلاحين يتداولون فى أمر شنق أحد لصوص الخيل. ويقررون أن يكون الشنق يوم الإثنين . ثم يتذكرون أنه لو حدث وقتئذ لأصاب القمح فى حقولهم عطب . إذ أن الناس سيدوسونه بأقدامهم. وإنقاذاً للمحاصيل وتفادياً فى الوقت نفسه لتحمل نفقات إطعام اللص ، يصدرون أخيراً قراراً بإطلاق سراحه ، بشرط أن يعد بالعودة من تلقاء نفسه إلى السجن بعد أربعة أسابيع ؛ أى بعد حصاد المحصول . فلما سمع اللص باقتراحهم أدرك عقلية هؤلاء الذين يتعامل معهم . فقال لهم : هل يتقوّل الناس بأن أسل القرية من البخل بحيث يتركونه يبحث عن طعامه طوال فترة الإنتظار ؟ فتأثر القوم جميعاً بهذه الحجة ، وسرعان ما جمعوا له من بينهم بعض المال . وترك قبعة حقيرة كرهن . وشرع فى مرح يسرق ذات اليمين وذات اليسار ، ويبيع مسروقاته لآخرين فى القرية . وأخيراً جعلهم يضربون بعضهم بعضاً أشد الضرب .

ولمسرحية الحديد « الساخن Das heisse Eisen سنة ١٥٥١ » . روح مشابهة ، إذ نجد زوجة لا تدرى أولاً لماذا لم تعد تحب زوجها بنفس الحماسة

التى كانت تحبه بها من قبل ، وثانياً لا تدرى هل هو أمين معها أم لا ؟ فتقرر امتحانه بالحديد الساخن ، فلما اقترحت ذلك عليه ساورته الشكوك وأخذ يتساءل : ربما كانت هى تعيش على الغش والخديعة . وفى اختبار نفسه أعد عدته فأخفى قطعة من الخشب فى يد التى ستمسك بالحديد الأحمر الساخن . ونجحت حيلته فى مهارة . وإذا هو يعكس الأوضاع فإنه وقد خضع للإمتحان فقد رجب عليها أن تحذو حذوه . فأصابها الهلع واعترفت بأن كانت لها علاقة بالقسيس .

الزوج : ألا فليأخذ الشيطان القسيس

لقد كان رجلاً من رجال الدين ينذر بجهنم

لقد غفرت لك القسيس . إذن خذى

الحديد الساخن لتدافعى عن شرفك

وعندئذ تضحك ضحكة عصبية ، وتقول إنه كان لها رجلان آخران . وتسأله الصفح عن علاقتها بأربعة رجال آخرين لا غير ، ثم تقسم على ذلك ، وسرعان ما يتزايد الأربعة إلى سبعة . وأخيراً يصيبها الذل والهوان وتختتم التمثيلية بأن نرى الزوج الفاضل سعيداً بأنه استرد سلطانه من جديد فى بيته .

وهزليات هانز زاكس قريبة الشبه بتمثيليات قصيرة أخرى أخرجت فى نفس الوقت تقريباً ، فقد أتت من هولندا مجموعة من ملاهـي الفلاحين لها روح مشابهة لتلك ، فى إحداها نجد شخصاً أحمق اسمه ليبين تغشه زوجته المهملة المبتذلة وفى أخرى نجد فلاحاً هرماً يخدعه طبيب نصاب فى السوق وفى ثالثة نجد روبين الغبى الذى وضعت زوجته مولوداً بعد ثلاثة

أشهر من زفافها ، فأقنعه أقاربها بأن الأمر طبيعى لا غرابة فيه . وتقدم لنا إيطاليا هزليات جورجيو الليونى داستى . وتقدم لنا إسبانيا « حواراً بين الحب وبين رجل عجوز » .

على أن أوفر الأقطار إنتاجاً فى هذا الميدان كانت فرنسا وإنجلترا . ففى فرنسا توجد وسط الهزليات التى تتناول الحمقى ، والتى كانت تعرضها جماعات المغفلين وهى جماعات ازدهرت فى أواخر القرون الوسطى ، عدة مؤلفات يمكن بفضل بنائها المسرحى وتصوير أشخاصها وروحها الخاصة أن تعد من بين روائع المسرح . من هذه التمثيليات « بيير باتيلان Pierre Pathelin (١٤٦٩ تقريباً)» وهى تمثيلية مرحة حية لا يعرف مؤلفها ، وفيها ينجح البطل باتيلان فى غش بائع أقمشة ، فيسرق منه مقطع قماش ثم يشعر بالزهو لبراعته ، فيعلم راعياً كيف يتهرب من أداء ديونه . فكان نصيبه أن تلميذه الظاهر الغباء قد حذق الدرس ، بحيث استطاع أن يتهرب من تقديم أجر لمعلمه الأمين . لقد جازت الحيلة على المحتال . وهنا نجد شيئاً أجل من مجرد الخلاعة الريفية فإن الهزليات تقترب الآن من دنيا الملهاة .

ويصدق هذا بشكل خاص على تلك التمثيليات الخاصة التى كتبها قبل ذلك بسنين طويلة فى القرن الثالث عشر « آدم دى لاهال Adam de la Halle وكانت بالقياس إلى زمانها عملاً مسرحياً رائعاً ، ترجع جذوره إلى أرستوفانيس وتشير فروعه إلى العالم الحديث . ومن هذه مسرحية يمكن اعتبارها أقدم أوبرا فكاهية ، وعنوانها « روبين وماريون » وهما اسما البطلين : راع وراعيته ، وتبدأ هذه المسرحية الريفية بأغنية ترددها ماريون إثباتاً لحبها :

روبين يحبنى ، روبين يملكنى

روبين طلبنى ، وسأكون له

ويصل فارس ويغازلها بل يهدد بإستخدام القوة والعنف ، ثم ينصرف فتغنى ماريون لروبين ، فيأتى مسرعاً ، ويكون فاصل ريفى ممتع صغير . ويعود الفارس . لكن ماريون تجيد ترديد الشعر بحيث ينهزم الفارس . وتنتهى التمثيلية نهاية ممتعة ، كما بدأت بداية ممتعة ، على نغمات أغانى الرعاة ورقصاتهم . ومن المدهش أن نجد مثل هذه المشاهدة الممتعة فى القرن الثالث عشر . لكن ثمة مسرحية لنفس المؤلف عنوانها « تمثيلية الأحراش الخضراء Jeu de la fenillée وفيها يختلط الواقعى والخيالى اختلاطاً لانفصام له . وفيها نلمح روح أرستوفانيس فى المقابلة الحادة بين التهكم الموجه إلى المعاصرين . وفى المغامرات الرائعة فى دنيا الخيال . وقد ظهر آدم نفسه على المسرح ومعه أبوه هنرى دو لاهال . لكن التمثيلية تشمل أيضاً مشهداً كأنه مشهد الحلم . فنرى صورة أرض الجان . ولا ندرى أكان هناك تمثيليات أخرى تنتمى إلى هذا العهد وتقترب فى روحها من مسرحية الأحراش الخضراء أم لم تكن . فهى تبدو فريدة فى بابها ، لكن حتى بفرض عدم وجود ما يشبهها فى هذا العهد فإن وجودها هى يقوم دليلاً على وجود قوة مسرحية كامنة لم تكن إلا فى انتظار عصر النهضة لتنطلق حرة ويتسع مداها . إن دوحة موليير إنما نمت من شجرة باتيلان وتمثيليات آدم دو لاهال .

وفى القرن نفسه ظهرت مقطوعة إنجليزية عنوانها « تمثيلية قسيس وفتاة » وفيها نجد قسيساً قد فشل فى كسب حب فتاة فالتمس العون عند قواد هرم اسمه « موم هلويس » وتمخض القرن الذى انتج باتيلان فيما بعد عن تمثيليات لأول كاتب ملهاة إنجليزى وهو جون هيود John Heywood وتنسب إلى هذا الكاتب الذى عاش فى الشطر الأول من القرن السادس عشر ست تمثيليات : تمثيلية الحب ؛ حوار أهل الفطنة وأهل الغباء ؛

ومسرحية الجو ؛ ومانح الغفران ؛ ومانح الحرية ؛ والبيهات الأربعة (١) وجوهان جوهان . وإذا كانت هذه حقاً لكاتب واحد ، كان من السهل أن نرى كيف كان تقدمه سواء فى المهارة المسرحية أو فى إدراكه الفكاهة . والمسرحية الأولى مجرد مناقشة بين أربعة أشخاص لهم أسماء معنوية مجردة : «المحبوب غير المحب » « والمحب غير المحبوب » « وغير المحب وغير المحبوب » « والمحب المحبوب » . وفى البيهات الأربعة تظهر مناقشة مشابهة لكنها أكثر دلالة وأهمية . فنجد أربعة أشخاص (حاجاً وغافراً وعطاراً وبائعاً جوالاً) يتبارون أيهم أمهر فى الكذب . فكسب الجائزة الحاج . إذ بعد أن أنصت إلى رواية الغافر عن امرأة متنمرة فى الجحيم ، علّق فى براءة أنه دهش جداً مما سمع ، لأنه فى جولاته ورحلاته لم يجد امرأة واحدة حادت عن الصبر .

ونجد مزيداً من الحركة المسرحية فى تمثيلية الجو . وفيها نجد عطارد وقد أزعجته شكاوى البشر من الجو الذى يمد به العالم ، فكلف « التقرير المرح(٢) » أن يبحث الأمر ، فبعد أن سمع سيداً مهذباً (٣) يطلب « أياماً جافة صحوه هواؤها هادىء مستقر » طلب تاجر « رياحاً وادعة مواتية لسفنه » وطلب محارب « ريحاً عاصفة » وطلب صاحب طاحونة مائية « أن تنزل مياه المطر . وطلب صاحب طاحونة هواء « ألا يسقط مطر على

(١) يلاحظ أن أسماء هؤلاء الأربعة جميعًا تبدأ فى الإنجليزية بحرف (P) ومن هنا سميت المسرحية البيهات الأربعة

Palmer, Pardoner, Pothccary . Pedler.

الحاج والغافر والعطار والبائع الجوال

(٢) اسم شخصية فى المسرحية

(٣) السيد المهذب والتاجر والمحارب وصاحب الطاحونة المائية ، وصاحب الطاحونة الهوائية والسيدة الرقيقة وصاحب المغسل والصبى جميعهم أسماء شخصيات فى المسرحية .

الإطلاق » وطلبت سيدة رقيقة « جوالاً يفسد لون بشرتها » وطلب صاحب مغسل « شمساً ساطعة » وأخيراً طلب صبى وصف « بأنه أقل من يستطيع أن يلعب » طلب هذا الصبى « أن ينزل الصقيع كثيراً »، لأصنع كرات ثلجية».

فقرر عطارد أن يبقى الحالة على ما كانت عليه فى الماضى ، ورغم أننا لا نجد هنا غير تتابع فى الدخول إلى المسرح ، فإننا نجد أيضاً بعض التمثيل على الأقل . فالأشخاص يأتون ويذهبون بسرعة بدلاً من أن يقفوا بلا حركة يتناقشون فحسب . وتصبح الحركة أكثر وضوحاً فى « مانح الغفران » و«مانح الحرية » . بينما نجد قصة مكتملة الخطة فى « جوهان جوهان » وكانت هذه التمثيلية الأخيرة خيراً من كل ما قدمه هيوود للمسرح . وهى تقدم الأشخاص الثلاثة الذين تعتمد الفصول الفكهة على التفاعل بين علاقاتهم بعضهم ببعض . ويظهر فى البداية « جوهان جوهان » الزوج الذى غلبته زوجه على أمره . لكنه فى هذه اللحظة غاضب ملىء بالزهو : ـ

بارك الله فيكم جميعاً أيها السادة
هل خبرتمونى أين مضت زوجتى ؟
إنى أدعو الله أن يأخذها الشيطان
لأنى مهما حاولت لم أستطع فهمها
فهى تمضى فى تجوالها وتمعن فيه
كأنها خنزير مع امرأة ساحرة
يقودها هنا وهناك على غير هدى

لكنى أقسم بالعذراء أنى لن أبرح هذا المكان

أقسم . . إن هى حضرت

إلى بيتى هذا ، قسماً بسيدة كروم

لأضربنَّها قبل أن أشرب

وفى هجاء طويل يترك لخياله العنان فى تصور كل ما سيفعله . لكنها لا تكاد تدخل حتى تتغير نغمته كلها .

تب الزوجة : ماذا ؟ من ستضرب أيها الجبان؟!

جوهان : من ؟ أنا يا تب ؟ لا أحد على الإطلاق وليرحمنى الله

تب الزوجة : نعم لقد سمعتك تقول إنك ستضرب أحداً .

جوهان : قسماً يا زوجتى . لقد كنت أعنى السمك فى شارع تيمز . وسيكون طعاماً لذيذاً بعد الصوم الكبير . ماذا يا تب ، ماذا ظننت أنى أعنيه ؟

فتتظاهر الزوجة بالإقتناع ، وتعلن أنها قد صنعت فطيرة محشوة بالفاكهة واللحم . وترسل جوهان ليدعو القسيس لتناول هذه الفطيرة . وعندئذ ينتقل المنظر إلى منزل القسيس . فينقل جوهان رسالته ثم يعود إلى منزله . لقد كان يظن أنه سيجلس ويأكل من الفطيرة . لكنه أصيب بخيبة أمل قاسية ، فهو أولاً قد أرسل ليحضر بعض الماء . وثانياً كان الدلو الذى يحمله مثقوباً . وبعد ذلك كان عليه أن يجلس إلى جوار النار ليصهر الشمع الذى يسد به ثقب الدلو ، وطوال هذه الأثناء ، كان القسيس والزوجة مرحين على المائدة .

سيرجيهان : ماذا تفعل يا جوهان ؟ إنى أطلبك

جوهان : إنى أذيب الشمع بجانب النار

تب : إن هذا شراب طيب ، وهذه فطيرة طيبة

سيرجيهان : إننا نطعم هنيئاً ونشرب مريئاً ، شكرا للعذراء

تب : (لسير جيهان) انظر كيف يذيب الرجل الشمع الصلب ، ولا يجرؤ على النظر هنا ، حرصاً على حياته .

سيرجيهان : ماذا تفعل ؟

جوهان : أذيب الشمع .

(لنفسه) وأنا أذيبه بشدة حتى إن أصابعى تتشقق

والدخان أيضاً يقلع عينى كلتيهما

وكذلك أحرق وجهى وملابسى

ومع ذلك لا أجرؤ عل قول كلمة واحدة

وهما يتضاحكان عند تلك المائدة .

وهكذا يمضى المشهد حتى ينفذ صبر جوهان ، فيرفس النيران ويحطم الدلو ويطرد القسيس والزوجة من المنزل .

إنها تمثيلية بسيطة ولعلها ساذجة . لكن الملهاة تطل فيها من جوانب التمثيلية الهزلية .

الجزء الثالث

مسرح عصر النهضة

الفصل الأول

الملهاة والمأساة والميلودراما فى إيطاليا

حينما كانت هزليات هيود تؤلف وتمثل ، كانت ثمة حركة جديدة قائمة على قدم وساق فى عالم المسرح . ولقد كانت مسرحية جوهان مرتبطة بكوميديا العصور الوسطى التى حذق شوسر تصويرها ، ولعلها كانت أيضاً مرتبطة على نحو غير مباشر بعمل ممثلى المحاكاة المتجولين ، لكنها كانت من غير شك مقطوعة الصلة بالكوميديا الأدبية فى روما أو بلاد الإغريق .

غير أن أوروبا كلها كانت عند نهاية القرن الخامس عشر تجتاز مرحلة تاريخية بتأثير تلك الثورة التى أطلق عليها اسم النهضة أو البعث ، وكانت هذه النهضة فى جوهرها تطوراً يتطلع إلى الأمام ، وفيها ظهرت أفكار جديدة فى السياسة والدين والفن ، حلت محل الأفكار التى ظلت وافية بحاجات الناس أمداً طويلاً . والواقع أننا كلما مضينا فى دراسة ظواهرها المتشعبة ، كلما أدركنا مدى انطواء فلسفاتها الجديدة فى القرن السادس عشر ، عن غير عمد ، على الجوهر الفكرى للعصور الوسطى . وكيف أكثر رجال عصر

النهضة من استخدام صور القرون الوسطى فى بحثهم بلهفة عن وسائل جديدة للتعبير .

ولا شك أن إدماج التقاليد الطويلة للعصور الوسطى ، كان مصدر قوة لعصر النهضة ، ولكن عناصر القرون الوسطى ، إنما أدمجت الآن فى شيء آخر لم يكن لصورها الأصلية شأن به ، فتفاعلت هذه العناصر مع عناصر مختلفة عنها وأسفر هذا التفاعل عن تغيير شامل . فشكسبير ألمع نجوم هذا الفلك ، مدين بوجوده إلى تفاعل مرهف رقيق بين قوى ثلاث : التأثير الكلاسيكى ، ويرجع إليه بعض إحساسه بالصورة الإنسانية ، والروح السائدة فى عصره وقد كان تأثره بها قوياً ، وتقاليد مسرح القرون الوسطى ، وكانت تقاليد راسخة . وقد ترتب على تفاعل هذه القوى الثلاث أن ولد شيء جديد لا عهد للناس به .

المسارح فى إيطاليا

كان من الضرورى أن يحدث امتزاج بين القوى الثلاث لإحراز النجاح الكامل ، وهذا يتضح لنا بجلاء ، إذا قارنا المسرح الإيطالى بمسارح إسبانيا وإنجلترا أثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فقد تم الإمتزاج بنجاح رائع ، وكان السبب الأكبر فى هذا أن فرقاً مختلفة استحوذت على عناصر خاصة وحاولت أن تنميها بمعزل عن العناصر الأخرى .

وتبدأ القصة بمحاولة تمثيل مسرحيات بلاوتوس وتيرانس وسينكا على المسرح فى بلاط عدة قصور فى إيطاليا خلال الأيام الأخيرة من القرن الخامس عشر ، ويجب ألا ننظر إلى « إيطاليا » فى هذا الزمن باعتبارها دولة موحدة ، إذ أنها كانت مجموعة من الولايات الإيطالية لكل منها حاكمها الخاص . وكانت بينها منافسة شديدة ، وإن كان بعضها متحالفاً مع جاراته . ولم يكن يجمع الولايات جميعاً غير حب الفن والإعجاب بالآداب الكلاسيكية . كانت هذه هى الروح السائدة فى كل مدينة وسط ظروف خطرة ، وغالباً ما كانت عسيرة ، ووسط اصطراع السيوف والدسائس الرهيبة التى كانت تحاك فى سياسة القصور . وكان الأمراء يتسابقون فى اجتذاب الأدباء والمصورين والفلاسفة والأساتذة ، وكان يرعاهم فى روما البابا والأساقفة ، وكان يرعاهم

فى فلورنسا آل ميدتشى ، وفى ميلان آل سفورزا ، وفى فيرارا آل إست ، وفى منتوا آل جونزاجا ، وفى أوربينو آل ديلاروفيرى .

وفى أول الأمر عقد اللواء لروما وفيرارا . وكان ليوليوس يومبونيوس ليتوس الفضل فى تمثيل المسرحيات اللاتينية أمام جمهور دعى بصفة خاصة الشهود عرضها فى المدينة الخالدة ، بينما شجع دوق إركول الأول فى حماسة محاولات شبيهة بتلك فى فيرارا . لقد كانت هذه تسلية تهوى إليها قلوب الجميع . وكان الأمراء يحصلون على المكانة والتقدير لإقامتهم الحفلات تحت رعايتهم. وكان الأساتذة ينعمون بالمشاركة فى عرض النصوص التى درسوها، ووجد النقاشون والمعماريون فى المسرح فرصاً جديدة لإظهار كفاياتهم .

وكانت نواحى النشاط هذه من البداية شديدة العناية بالتأثيرات البصرية، التى يراد إحداثها . ويمكن على العموم تتبع خطين رئيسيين من خطوط النمو والتطور . أحدهما محاولة استعادة صورة المسرح الكلاسى داخل جدران إحدى القاعات ، والثانى محاولة الحصول فى ثلاثة أبعاد على التأثيرات التى كان يتوخاها فنانو ذاك الزمن عن طريق بعدين . والظاهر أنه لم يستخدم فى العروض الأولى بروما وفيرارا غير بناء يسمى على سبيل التيسير بمسرح « كشك الاستحمام Bathing Box » وقد ظهرت صورته فى بعض طبعات لمؤلفات تيرانس نشرت فى القرن الخامس عشر . وكان يقام فى منصة ارتفاعها أربعة أقدام أو خمسة على صقالات من خشب وخلفها واجهة تتكون من أعمدة مقامة حول قبوات مزينة وستائر بين الأعمدة ، وكان كل مدخل يعتبر « منزلاً » لشخص معين . ومن آن لآخر كانت الستائر ترتفع لإظهار أجزاء قليلة من داخل المنزل . وهكذا نجد أن الواجهة

الكلاسية Facade قد فسرت على نحو شبيه بالمنظر المعاصر المستخدم فى عرض سر مهبط الأسرار .

غير أنه سرعان ما بذلت محاولات أخرى . ففى عام ١٤٨٤ اكتشفت آثار المعمارى والكاتب الرومانى فيتروفيوس . وحينما قرأ الناس عن المنظر الذى ابتكرته العصور القديمة للمأساة والملهاة والتمثيلية الساتيرية ، وحين وقفوا على خطط لتنظيم أماكن النظارة والأوركسترا والمسرح ، شرعوا فى نشوتهم يعملون فى إتجاهات شتى . وقد بلغت إحدى المحاولات المتتابعة أوجها فى المسرح الأوليمبى الشهير عام ١٥٨٤ فى فيسننزا وكان مكان النظارة فيه على شكل نصف دائرة ، يواجهه مسرح طويل ضيق ، فى خلفه منظر غنى بالتصميمات وفى وسطه فتحة كبيرة لها أربعة أبواب أخرى . وهنا وصلت محاولة استرجاع الصورة المسرحية الرومانية إلى نهايتها المنطقية .

على أنه فيما وراء مداخل المسرح الأوليمبى وجد مالم يكن يعرفه قط أى مسرح رومانى ، وهو رسوم على طريقة المنظور لشوارع المدن ، وكانت هذه من تصميم المعمارى فينسنزو سكاموزى وتنتمى إلى المدرسة الأخرى ، مدرسة الفنانين لا مدرسة الباحثين فى المسرح . ومن السهل تعقب نمو هذه المناظر التصويرية من طراز المناظر الثابتة التى نجد صورها « فى فن المعمار » لسيرليو عام ١٥٥٥ إلى العروض الزخرفية التى صيغت على نحو يسمح بالتغييرات المفاجئة المذهلة المعروفة فى بلاط القصور فى أوائل القرن السابع عشر . ومن السهل كذلك أن نفهم ضرورة وجود البروز الأمامى للمسرح ، وقد تأثر بلا شك بالفتحات الوسطى الضخمة كتلك التى ظهرت فى المسرح الأوليمبى . وفى أول الأمر كانت هذه الهياكل مسطحة فحسب ومنقوشة . وكانت كل منها تضع خصيصاً لروايتها ، لكن ما حل عام ١٦١٨ حتى

ظهر إلى الوجود فى بارما مسرح فارنيزى Farnese العظيم . وكان مكان النظارة فيه أكثر امتداداً وكان قبو المسرح فيه أغنى بالنقوش والرسوم ، وكان هذا ميلاد المسرح الحديث .

وحين نرقب نمو هذه العمارة المسرحية يجدر بنا أن نلتفت إلى ثلاثة أمور : أولها أن ملاعب التمثيل التى وصفناها أنشئت أساساً للقصور ، فكان معظمها يقام داخل القاعات الواسعة فى قصور الأمراء فى عصر النهضة . وكان الباقى ، مثل المسرح الأوليمبى ، ثمرة لجهود الأكاديميات التى يرعاها النبلاء أو التى لهم بها علاقة وثيقة . ولم يكن بداخلها نظارة عاديون . وحين كانت تستخدم لعرض التمثيليات ، كان جمهورها ممتازاً ، يتكون من الأمراء وضيوفهم . والأمر الثانى أنها كانت جميعاً أبنية مقفلة وقد ظهر لأول مرة عنصر مسرحى لم يكن معروفاً فى الماضى هو الإضاءة . وقدِّر لهذا العنصر أن يكون له فى المستقبل دور هام . والأمر الثالث أن الصور التى اتخذتها هذه المسارح لـم تلائم بين حاجات الزمن وبين نظريته المسرحية وبين الجهد المبتدع .

وكان هذا الجانب الأخير هو أهم الجوانب ، وهو جدير بمزيد من العناية فإنه بعد اكتشاف الإغريق الأقدمين والرومان اكتشفت مؤلفات أرسطو ، وأنفق أساتذة القرن السادس عشر وقتاً طويلاً فى التنقيب فى كتاب « الشعر » لأرسطو ، وأخذوا يستخلصون منه القواعد المسرحية التى خيل إليهم أنها تقوم على تعاليمه . وهكذا ظهرت فى الوجود الوحدات الثلاث ، تلك القاعدة الشهيرة ذات السمعة الحسنة أو السيئة ، التى تشترط أن يكون فى المسرحية وحدة الحركة (يكون لها عقدة واحدة) ، ووحدة المكان (فلا يسمح بتغيير المنظر)، ووحدة الزمن (فيحدد للحركة ما بين ١٢ و ٢٤

ساعة) وكانت هذه القواعد قيوداً ثقيلة لا تتلاءم مع الزمن الذى كان غنياً بالمغامرة والحياة بألوانها الزاهية ، وكان الناس فيه يلتمسون العرض السخى والحركة السريعة . ولم يستطع أحد إنكار ما ذهب إليه الأساتذة من الإستناد على رأى أرسطو ، غير أن روح العصر كانت تتجه إلى التوسع فى العرض ، وكان هذا الإتجاه يتعارض مع تلك القيود التى تحد من نشاطهم .

ولم يصل القوم فى إيطاليا إلى حل أساسى للمشكلة التى نشأت على هذا النحو . بل إن المسرح وجد نفسه ، وقد توزع ولاؤه فى الصميم بين الإتجاهين بصورة تدعو إلى اليأس . فكان رجاله مضطرين إلى قبول الوحدات وصوغ مناظرهم فى إطار واحد ، بينما كانت قلوب الناس فى هذا القرن تهفو إلى التغيير والإستثارة . فحظيت بما أرادت من تقديم العرض رائعاً سخياً بين فصول الملهاة أو المأساة . ويمكن أن نتخيل ما أسفر عنه ذلك من نتائج : فقد وجد المسرحيون أن جهودهم أسيرة القوانين . بينما كانت الإباحية تأخذ حياة الناس من كل جانب . فلما ضاق النظارة بالمسرحيات وجهوا عنايتهم كلها إلى ما كان يعرض بين الفصول (intermedii) فضاعت كلمات الشاعر وسط العرض الصاخب .

الملهاة الإيطالية

وإذا قارنا ما صارت إليه الملهاة بما صارت إليه المأساة ، وجدنا أن الأولى كان لها بطبيعة الحال فرصة أكبر للإحتفاظ ببعض الحيوية وسط هذه الظروف . غير أن ربة الضحك وإن كانت قد بشرت فى أول الأمر بالإزدهار والحياة ، فإنها سرعان ما ذبلت وماتت حسيرة .

وأتت أولى بوادر الحياة من فيرارا حيث كتب تيتو ليفيو دى فرولوفيسى سلسلة ممتعة من التمثيليات اللاتينية لها نكهة بلاوتوس وتأثير رومانتى (١٤٣٢ ـ ١٤٣٤) وفيها وجه لودوفيكو أريوستو شاعر البلاط عنايته فى حماسة إلى المسرح فيما بعد . فأنتج تمثيليات كانت رغم محاكاتها الثقيلة للنماذج اللاتينية توحى بأن الكثير قد يتمخض عن هذه البداية البسيطة . ورغم أن ملاهيه لم تؤلف إلا بعد مضى سنوات قليلة على التجارب الأولى لإخراج المسرحيات الأصلية التى كتبها بلاوتوس وتيرانس ، فقد كشف عن ملاحظة دقيقة عن أخلاق الناس فى أيامه . كما كشف عن قلم يستطيع أن يبث فى الأدب الكلاسى خصائص زمنه .

وأول ما بقى لنا من مسرحيات أريوستو مسرحية العلبة La cassaria عام ١٥٠٨ وقد كتبت نثراً ، ثم أعيد تمثيلها عام ١٥٢٩ شعراً . وهى تظهرنا

على الكاتب فى دور تلمذته . وقصتها نسيج من الفصول المنتزعة من مصادر لاتينية فتخبرنا كيف أن إيروفيلو وكاريدور قد أحبا جاريتين يملكهما القواد لوكرانو . فوقعا فى سلسلة من المداعبات وأخطاء الفهم حين حاولا الحصول على المال اللازم لشراء الجاريتين وليس فى القصة جديد ، لكن اللغة رشيقة صريحة ، ويحمل بعض أشخاصها ملامح تمنحهم صفة شخصية فردية .
وفى « المزورون Isuppositi » عام ١٥٠٩ . وقد كتبت نثراً ثم ترجمها جورج جامسكون فى سنة ١٥٧٢ شعراً تحت عنوان الظنون ، وانتفع منها شكسبير فى مسرحيته « ترويض النمرة » Taming of the Shrew » كان الأشخاص ما يزالون مثقلين بالقيود الكلاسيكية ، غير أنهم كانوا يصرون بشدة على التحرر من قيودهم . ولعل بعض الحوادث اقتبست من مسرحية « الأسرى » لبلاوتوس « والأغوات » لتيرانس ـ لكن حوادث المسرحية جرت فى فيرارا وكانت الروح هى روح زمان أريوستو نفسه . وكان الأشخاص يمثلون صوراً من عصره . وتخبرنا القصة كيف أن إيرستواتو وهو طالب من فيرارا ، ارتدى زى خادمة حتى يدخل منزل دامون أبى يوليمنستا وهى الفتاة التى كان يخطب ودها أيضاً كلياندرو الهرم الذى عرض ألفى ديكة كصداق . ولما كان إيرستواتو لا يستطيع تقديم مثل هذا العرض ، فقد قام خادمه دوليبو بعد أن ارتدى لباس سيده بإغراء مسافر من سيينا بأن يمثل دور والد الشاب . ولنترك لخيال القارىء التعقيدات التى حدثت عند وصول الوالد الحقيقى واكتشاف علاقة يوليمنستا مع الخادم المزعوم (وهو إيرستراتو متنكراً) . والشىء الذى يلفت النظر هو أن الأسلوب حى سهل لقد كان أريوستو يحمل قلماً رشيقاً وهو سعيد حين يسمح لدوليبو بأن يروى مؤامرته مع الغريب من أهل سيينا ، وحين يبتكر الحوار الذى جرى بين السادة وخدمهم .

والتمثيليات الثلاث الأخرى لأريوستو هى القواد la lena عام ١٥٢٩ ، والدجال il negromante عام ١٥٢٠ ، والملهاة الجامعية la scolastica . وقد مات المؤلف قبل إتمام هذه المسرحيات ، فأتمها أخوه حوالى عام ١٥٤٣ وهذه المسرحيات الثلاث تكشف عن تقدم ضخم فى الإتجاه ذاته . ويبدو فيما يتعلق بمسرحية « الدجال » أن القصة والبطل وهو الدجال جاكيو من اختراع الشاعر ؛ أما روح المسرحية كلها بما فيها من ظلال شبيهة بمسرحية «الثعلب » لجونسون Volpone ، فهى تعبق بأنفاس القرن السادس عشر ، حين كثر المنجمون الدجالون وأصابوا الترف والثراء بفضل سذاجة الناس . ويظهر التهكم على الحياة الحديثة فى صورة أخرى فى مسرحية « القواد » إذ تعرض مومساً وزوجها الرضى البال بينما نجد فى « الملهاة الجامعية » عرضاً مسرحياً مرحاً للحياة الجامعية المعاصرة . فبطلاها طالبان توجها من باريس إلى جامعة فيرارا ، وتعرض مغامراتهما مع عاشقتيهما فى مناظر فكاهية .

وإذا نظرنا إلى « العلبة » باعتبارها أول ملهاة حديثة حقيقية ، وأن أريوستو اضطر لذلك أن يبتدع أسلوبه ، فقد وجب القول بأنه أحرز نجاحاً كبيراً . فالفصول حية واللغة رشيقة والأشخاص أحياء وقد عدل جو مسرحيات « بلاوتوس » فى لباقة بحيث أن ما كان فى يديه ملهاة للشهوة الجنسية غير المهذبة أصبح أقرب فى صورته إلى ملهاة المغامرات الرومانسية ، وإذا كانت هذه بداية المسرح الإيطالى ، فقد كان جديراً بأن يصنع الأعاجيب .

ولم يكن أريوستو وحيداً فى بابه ، ففى عام ١٥١٣ كان صديقه الكردينال بيرناردو دوفيزى ، بيبينا قد عرض ملهاته كالاندرو فى أوربينو وكانت تعتمد على كازينا Casina ومنكمى Menechmi لبلاوتوس ، وهى

تقدم توأمين ليديو وسانتيلا وكان الأول يلبس لباس أخته ، والثانية تلبس لباس أخيها . ورغم افتقار هذه المسرحية ، إلى حسن ذوق أزيستو ، ورغم محاكاتها الثقيلة للنماذج الكلاسيكية كما ترى فى مسرحية « العلبة » فقد كانت هى أيضاً تعرض صورة صادقة للحياة فى القرن السادس عشر . وفى الوقت نفسه تقريباً ظهر نيكولو مكيافيللى الذى فضح فى روح فاجرة مرحة ماساد معاصريه من الغباء والفساد وذلك فى « مندرا جولا Iu mandragola [1] فى فلورنسا عام ١٥٢٠ وتتعلق الأحداث هنا برحلة كليماكو من باريس إلى فلورنسا لمشاهدة لوكريزيا زوجة نيسيا كالفوتشى ، وكانت امرأة اشتهرت بجمالها فلما وقع فى غرام هذه السيدة التمس العون عند الطفيلى ليجوريو فابتكر له حيلة بارعة. ذلك أنه عرف أن نيسيا قلق لعدم وجود وارث له . وكان يعرف عنه أيضاً السذاجة وسرعة التصديق فأقنع كليماكو بأن يمثل دور الطبيب فاعل الأعاجيب ، وينصح بأن تتناول الزوجة جرعة من اللفاح «المندراجولا » لكنه يحذره من النتيجة الأولى للجرعة فأول رجل يبيت معها لابد أن يموت . ويقترح حلاً للموقف أن يقوم باختطاف شاب فى الظلام وإحضاره إلى منزل نيسيا ليزيل الأثر الضار للدواء ، وذكر أن ملك فرنسا وكبار نبلائها قد قبلوا إتباع هذه الطريقة ، فوافقه الزوج الغبى ، وكلما جازت عليه الحيلة كلما زاد حماسه للدواء ، واستطاعا إقناع لوكريزيا بقبول الفكرة واستعانوا على ذلك بأمها وقسيسها فاقتنعت برأيهم ، والدمع يترقرق فى عينيها . وكان كليماكو بطبيعة الحال هو الغريب المختطف وفى الليل كسب قلب لوكريزيا حين أعلن إليها حبه ، وكشف لها عن غباء زوجها . وتنتهى الملهاة بالضحك الساخر .

---

(١) اللفاح «مندراجولا» هو نبات يرمز فى الأساطير إلى الإخصاب والحمل (المترجم) .

نيسيا : أيها الصبى خذ زوجتى هنا من يدها .

كليماكو : بكل سرور.

: لوكريزيا . هذا هو الرجل الذى سيكون له الفضل فى حصولنا على ولد نعتمد عليه فى شيخوختنا .

لوكريزيا : (فى خفر) إنه عزيز علينا جداً وأرجو أن يصير صديقنا .

نيسيا : بارك الله فيك وأنى أرغب أن يأتي هو وليجوريو للعشاء معنا اليوم

لوكريزيا : طبعاً .

نيسيا : (وقد خطرت فكرة مفاجئة ، فيطفح وجهه غفلة) إنى أريد أن أعطيهما مفتاح حجرة الطابق الأرضى بحيث يستطيعان الحضور هنا وفقاً لرغبتيهما .

كليماكو : إنى أقبل ذلك وسأستخدم المفتاح كلما استطعت ذلك .

ومع أن مسرحية مندراجولا هى أحسن مؤلفاته فإن مكيافيللى قد أثبت فى مسرحيته لاكليزيا « La clizia » عام ١٥٠٦ والكوميديا النثرية « commedia in prosa» التى بغير عنوان أن لديه قدرة واسعة متنوعة على الابتكار فى ميدان الفكاهة ، ويرجع خلود « لا كليزيا » بنوع خاص إلى الصورة التهكمية الثابتة للسيد نيكوماكو الهرم .

وبرغم البداية البارعة فى الملهاة الرومانسية وفى التهكم ، وبرغم أن معظم الكتاب البارزين فى هذا الزمن تحولوا إلى المسرح ، وبرغم أن الفصول الكلاسية أخذت تختلط بالمواد المستحدثة والمواد المأخوذة مما جد فى العصر فإن الملهاة لسوء الحظ لم تتقدم إلا قليلاً . ويمكننا إهمال مسرحية (التوأمين)

لتريسينو (البندقية ١٥٤٨) ومسرحية ربان السفينة تأليف « لوردفيكو دولشى Lordovico Dolce » (البندقية ١٥٤٥) ، لأنهما لا يكادان يزيدان عن مجرد عودة إلى علاج موضوعات بلاوتوس . لكن من عجب أننا لا نجد فى التمثيليات الأخرى التى استخدمت الأحداث المعاصرة أكثر مما فيهما من الحياة ، وخاصة تلك التمثيليات التى كتبها مؤلفون عقدوا العزم على التخلص من التأثير الكلاسيكى الذى لا داعى له . وحتى فى تمثيليات مثل فابريزيا Fabrizia لدولشى Dolce والتى بذلت فيها محاولة للتخلص من المبالغة فى الإعتماد على الكلاسيين كانت حبكة القصة يعتورها نقط ضعف كثير .

وكانت حيل إثارة روح الملهاة تنمو ويتسع نطاقها بطرق كثيرة . كما نجد هذا فى الصورة الطريفة فى مسرحية أريدوسيو «L'Aridosia » (فلورنسا ١٥٣٦) التى ألفها لورينزينو دى ميديشى Lorenzino de medici أعنى صورة البخيل المراوغ الهائج ، أو فى استخدام الحديث بلغة أجنبية لإثارة الضحك كما فى « الطغاة الثلاثة » لأجوستينو ريكى Agostino Ricci (بولونيا ١٥٣٠) ومع ذلك فقد ظلت هذه التمثيليات عموماً بلا حياة ولا مرح بل لقد فشلت مسرحية « لاسكا Il Lsca » لأنتونفرانسكو جرازينى Antonfrancesco Grazzini برغم ما فيه من روح الكبرياء الفلورنسى والجرأة على التجديد . فمسرحية الغيرة (فلورنسا ١٥٥٠) مسرحية طريفة فى أنها تدخل الحيلة التى لعبت دوراً حيوياً فى مسرحية (جعجعة بلا طحن لشكسبير) لكن مشاهدها قد خلت من شرارة الحياة ، وإن زخرت بالابتكار . ويمكن أن نقول عن جرازينى بحق ، استناداً إلى هذه الملهاة بالذات ، إنه قد أدخل مادة جديدة إلى المسرح ، لكن لا يكاد يمكن اعتباره واحداً من هؤلاء الذين أدوا إلى تقدم الملهاة بفضل براعتهم

وقوتهم ويصدق هذا الحكم إلى حد كبير بكل أسف على مسرحية المجذوبة La spiritata (فلورنسا ١٥٦٠) وإن كانت ذات قيمة تاريخية بالنسبة إلى المسرح الإنجليزى ، وترجع أهميتها إلى سببين : أولهما أنها قد عادت إلى الظهور باسم « الثقلاء » فى عصر إليزابيث بعد تعديلها والثانى أن قصتها قد استخدمت كثيراً فيما بعد .

وهى قصة فتاة أرادت الهرب من خاطب لودها غير محبوب فتظاهرت بالجنون ، ولعل أمتع تمثيلياته « المتيم » « La Pinzochera» (طبعت ١٥٨٢) وهى تخبرنا بطريقة مسلية كيف أن جيروزو الهرم ، ذلك الزوج المستضعف حاول أن يكسب مودة ديامانت زوجة ألبرتو كاتيلانى ، فحمله خادم خبيث على الإعتقاد بأن السيدة ليس لديها مانع لولا أنها تخشى الافتضاح . ويعطى جيروزو حبتين من نوى الكوثر السحرى ويقول له إنهما سيحيلانه رجلاً لا يراه الناس . فلما تناولها الرجل الهرم تظاهر الخادم ورفاقه بأنهم لا يستطيعون رؤيته . فانطلق للقاء حبيبته ، وكانت النتيجة ما كان متوقعاً من ضرب مبرح جزاء له على ما احتمل من مشقة .

وثمة كاتب آخر أراد التجديد ، فلم يكن حظه من التوفيق أكثر من حظ هؤلاء . وكان اسمه بيترو آرتينو Pietro Aretino وكان شديد العناية بأسلوبه الخاص . وكان سوط عذاب على الأمراء . ولعل خير مؤلفاته جميعاً تمثيلية البلاط La Cortigiana (البندقية ١٥٤٣) وهى هجوم مرير على البلاط البابوى يحوى صورة رائعة لمستر ماكو الصغير ، الذى أتى إلى روما مليئاً بالتقوى ، ثم تدريجياً أن يصنع فى روما ما يصنع الرومان فى القرن السادس عشر ، وكانت كل آثاره مع ذلك بها تشويق وطرافة من حيوية المشاهد الهزلية فى مسرحية الحداد Il Marescalco (طبعت ١٥٣٣)

إلى الهجوم التهكمى فى مسرحية المنافق L'Ipocrito (البندقية ١٥٤١) .

ولقد حاول آنجيلو بيولكو Angelo Beolco (الذى كان يكنى بالروزانت (أى المشاغب) أن يختط طريقاً جديداً فى محاولة المزاوجة بين أسلوب بلدة بادوا الهزلى وبين أسلوب بلاوتوس الفكاهى . ونجد مثالاً طريفاً لهذا الازدواج فى فتاة آنكونا L'Anconetana سنة ١٥٣٠ وفيها تمتزج العناصر الرومانسية بالعناصر الكلاسية . ومما يزيد عن هذه تحرراً فى المادة واللون مسرحية اللدغة La Moschetta ١٥٢٠ ومسرحية الزهرة الصغيرة La Fiorina عام ١٥٢٠ ، وكانت كلتاهما تستوحى ريف بادوا وتعالج الحب الريفى على نحو واقعى . وأن الدفعة القوية فى هذا العصر لإحلال الطابع الرومانسى محل الطابع الكلاسى تظهر جلية حين تقارن مثلاً بين مسرحيتين لجيجيو آرتميو جينكارلى Gigio Artimio Giancarli ، فمسرحية « ملهاة العنزات » Capraria عام ١٥٤٠ تكاد تكون فكرتها كلها رومانية بينما كانت (الغجرية La Zingana ١٥٥٠) زاخرة بروح العصر . كذلك يمكن بسهولة تتبع الحركة المسرحية فى شتى الملاهى التى كتبها مؤلف أكثر شهرة هو جيامباتستا دلا بوتا Gimbattista Della porta فمسرحية «لاسنتيا » (١٥٦٠) التى تعرض فتاة تلبس لباس صبى ، ورجلاً يلبس لباس فتاة ، هى مسرحية محاكاة من أولها إلى آخرها . فإذا وصلنا إلى مسرحية « المنجم L'Astrologo » (١٥٧٠)» وجدنا قصة كلاسية قد بثت فيها الحياة عن طريق رسم صورة قوية لشخصية منجم محتال يتكلم ويتصرف على نحو ما كان يفعل أهل القرن السادس عشر. بينما فى مسرحية « الأخوان المتنافسان I due Fratelli Revali (١٥٨٠) » نجد أنفسنا وسط مادة رومانسية لا تتخللها غير أصداء بعيدة من بلاوتوس وتيرانس . ويزداد الروح الرومانسى تقدماً فى « الفتاة البائسة La Furiosa» (١٥٩٠) وفى « المغربى

Il Moor » التى طبعت عام ١٦٠٧ وإن الحياة المدرسية فى ذلك العصر ، وهى الحياة التى استهوت انتباه أريوستو فى الحياة الجامعية La Scolastica قد عالجها جيرولامو رازى فى «لاسيكا La Cecca سنة (١٥٥٠)» وهو الذى كتب مسرحية عجيبة لملاحم عاطفية واسم المسرحية «لاكوستانزا La Co-stanzia وقد طبعت سنة ١٥٦٤» واستطاع كاتب مثل رافائيل برغينى Raffaello Borghini أن يعالج بطريقة هى مزيج بين الملهاة والمأساة ، موضوع روميو وجولييت وذلك فى « السيدة الثابتة على العهد La donna costante » التى طبعت سنة ١٥٨٢ واستطاع فرانسسكو دامبر Francesco d'Ambra أن يبث الحياة والطرب فى بعض مشاهد مسرحية « البرنارديون I Bernardi سنة ١٥٤٧ » بأن سمح لعناصر شعبية باقتحام سبيلها إلى عقدة مسرحيته المقلدة. وإن قائمة الأعمال المسرحية لأوضح فى كمها منها فى نوعها . فقد كتب نيكولا سكى Niccolo Secchi « الغشاشون Gli Inganni » وأدخل فيها مناظر تفيض بحيوية يستسيغها العقل وبناها على فكرة قديمة عن أطفال تاهوا من زمن بعيد . كما كتب مسرحية أخرى من النوع التهريجى اسمها « الاهتمام بالنفس » طبعت سنة ١٥٨٤ . وبيدنا مسرحية مجتمعة لكاتب مجهول ، اسمها «المغشوشون Gli Ingannati ١٥٣١ » التى قد يكون شكسبير مديناً لها بمسرحية «الليلة الثانية عشرة (Twelfth Night) » وقد أضاف جيوفانى مارياشسيكى Giovanni Maria Cecchi إلى حبكة بلاوتوس حواراً ذكياً فى « الطلاسم والعزائم » (Gli incantesimi ١٥٥٠)» وفى « فلورا «Flora (سنة ١٥٥٥)» حاول لويجى الأمانى Luigi Alamanni أن ينظم المسرح المعاصر برده إلى النماذج الكلاسية . وتتميز مسرحية « الخطأ l'errore

(١٥٥٠)» وهى من تأليف جيامباتستا جللى Giambatista Gello بأسلوب رشيق وهى قصة عن عاشق كهل . وثمة قصة قد تشبه هذه بعض الشبه كتبها أجنولو فرنزولا وتدعى اللوشيديون I Lucidi عام ١٥٤٩». وفى مسرحية «الجرانكيو Il Granichio سنة ١٥٦٦» تأليف ليوناردو سلفياتى حلت أصداء من أحاديث الناس محل العبارة المصقولة . ونرى فيها مجموعة متنوعة ونرى كذلك الرغبة فى الوصول إلى أشياء ذات قيمة . ولدينا بلا ريب مزيد كبير من النشاط على أن هذه التمثيليات بما حوت من مواد جديدة لم تستطع واحدة منها الخلود على الزمن .

فماذا منع تلك التمثيليات من بلوغ ما كان يمكن أن تبلغه ؟ هذا أمر يصعب أن نجيب عليه إجابة محددة . لقد كانت هناك قيود بطبيعة الحال من تأثير الكتّاب الكلاسيين ولا سيما قيد الوحدات الذى كان يضطر كتاب المسرح إلى أن يخضعوا موضوعاتهم لقيود تعسفية بالغة القسوة ، يحدد فيها الزمان والمكان أشد تحديد وأضيقه . غير أن هذا وحده لا يمكن أن يكون التفسير الوحيد . ولعل التفسير الذى يفوقه فى الأهمية أن كل هذه الملاهى إنما كتبت لخاصة الخاصة من النظارة الذين لم يتأثروا بما يجرى خارج أبهاء البلاط . ولم يكن هؤلاء النظارة ينتمون إلى وطن واحد بل كانوا ينتمون إلى عدة مدن مستقلة . كل منها صغير ولا يكاد تكون له صلة بما يجرى خارجه ، ولو أمكن الإتحاد بين فيرارا موطن أريوستو كونها لمحات خافتة . فهى تطل برأسها لكن التعبير فيها ثقيل كئيب . وذلك فى «الحب الدائم L'Amor Costante (سيينا ١٥٣٦)» لألسندرو بيكولومينى . وفى مسرحية (ألسندرو Alessandro ١٥٤٣) لكن كل هذه المسرحيات كئيبة عتيقة فى أغلب أجزائها . ولقد كان الحب المثالى الرومانى القريب مع ذلك

من الأرض ، هو الموضوع الرئيسى لأدب هذا العصر . لكن إذا كان مسرح إليزابيث قد استوعب هذا الموضوع فانسجم فى ملهاته ، فقد سمحت إيطاليا لهذا الموضوع بأن يناقش إلى مالا نهاية وعلى نحو متعب فى محاورات الحب الفلسفية dialoghi d'amore ، بينما كان المسرح الإيطالى لا تغذوه روح الشعر بل النثر بأساليبه المتنوعة .

المأســـاة

هناك شبه كبير بين قصة المأساة خلال هذه السنين وقصة الملهاة وإن كانت القواعد فى المأساة أشد صرامة ، وكانت النماذج التى تحتذيها ـ تمثيليات سينكا ـ أقل إلهاماً .

وفى أوائل القرن الرابع عشر كتب ألبرتينو موساتوAlbertino Mussato مأساة لاتينية عنوانها أكرينيس (١٥١٥) وفيها تحكى قصة طاغية من بادوا حديث العهد نسبياً ، يقال له إزلينو الثالث Ezzelino على غرار سينكا . وظهرت فى القرن التالى مسرحية فيلوستراتو وبانفيلا لأنطونيو كوملِلى Antonio Commelli (فرارا ـ ١٤٩٩) وهى أول مأساة كتبت باللغة الإيطالية وفيها امتزجت عناصر من المسرحيات الدينية الأصل بآراء مأخوذة عن الكاتب المسرحى الرومانى ـ وهى مسرحية عن الحب الخفى السرى والفزع . وقد سبق لبوكاتشيو أن عالج موضوعها فى قصته التى ترويها جسموندا Gismonda .

وسرعان ما بذلت مجهودات أشق لتقليد المسرحية الكلاسيكية فتمخضت عن أول مأساة ملتزمة للقواعد وكان عنوانها روزمندا ١٥١٥ Rosmnndo لجيوفانى رتشيللاى Giovanni Rucellai وهى محاكاة لسينكا ،

وسوفونيسبا Sofonisba ١٥١٥ لجيان جيورجيو ترسينوGian Giorgio Trissino الذى استهدى بنماذج اليونان ، فكانت نماذجه أقدم من سينكا ، وتعد سوفونيسبا أثراً مهماً من الوجهة التاريخية ، لكنها برغم ما لقيت فى زمانها من تقدير لم تحظ به مسرحية أوديب لسوفوكليس ، فقد كانت ثقيلة كئيبة إلى أقصى حد ـ وكانت موضوعات ومسرحيات إكرينيس وفيلوستراتو وبانفيلا ، وسوفونيسبا ، تدل على أن الروح فى المأساة كانت هى نفس الروح التى تعمل فى الملهاة ، فمع أن الكتاب كانوا شديدى الإعجاب بالمؤلفات الكلاسيكية ، فقد كانوا على استعداد أيضاً لاستخدام مواد تختلف عن المواد التى استخدمها مؤلفو روما وأثينا ، لكنهم قد فشلوا فى إنتاج أى عمل ذى شأن .

مثال ذلك أن جيرالدى سينثيو Giraldi Cinthio من فرارا قد حاول عبثا أن ينشىء صورة جديدة تعتمد على مسرحية سينكا فى التوسع فى موضوع الحب الرومانسى والرهبة المثيرة ، فجاءت مسرحية أوربيكى Orbeche ١٥٤١ مليئة بالرهبة المثيرة . فالمقدمة تبشر النظارة (بالدموع والتنهدات والألم والرهبة وكثير من مشاهد الموت والفزع) والفصول الخمسة التى تليها والتى تبدأ بشبح سلينا الزوجة : زوجة سلمون السابقة ، وهى تصيح طلباً للثأر ، لا تخيب الأمل الذى بعثته المقدمة فى نفوسنا . والظاهر أن (سلينا) أعدمت لعلاقتها المحرمة بابن سلمون وقد كشفت هذه العلاقة بفضل أخت هذا الشاب واسمها أوربيكى والآن تتزوج (أوربيكى) سراً من أورونت الوضيع المولد ـ وهذا يعطى للشبح فرصة سانحة . ويزداد تدريجياً التوتر . فإذا حل الفصل الرابع علمنا أن سلمون قطع يدى أورونت وقتل أبناءه وقطع رأسه ووضع الرأس والجسوم فى أوان لغرض غامض . فتخمن الجوقة أن هذه الأوانى سترسل إلى أوربيكى

ويصدق الحدس . فتقتل أوربيكى أباها سلمون بقطع رأسه وأخيراً تطعن نفسها بخنجر ـ فيترك الشبح سلينا وكأنها الشخص الوحيد المغتبط فى التمثيلية . وواضح أن هذه الجهود لم يكن ينتظر منها خير كثير ـ وإن كان علينا أن نذكر أن شكسبير بدأ حياته العملية بمسرحية تشبه هذه فى حوادثها الدموية عنوانها (تيطس أندرونيكوس) Titus Andronicus غير أنه لا يمكن القول بأن سينثيو اقتصر فى كتابته على هذا الأسلوب . لقد استخدم المادة الرومانسية فى أهم مسرحياته ونجح فى أن يسير بمادة المأساة إلى نهاية سعيدة . وهكذا رأينا مثلاً مسرحية أرونوبيا Orrenopia طبعت عام ١٥٨٣ ، تعالج عالم المغامرين بصراحة ، فتروى كيف أن أرونوبيا الأميرة الأسكتلندية تزوجت سراً من ملك إيرلندى ، وكيف أن زوجها فتن بسيدة أخرى فقرر قتلها ، ونجد الاضطراب فى الأحداث يليه الاضطراب حتى نجد أنفسنا فى جو قد يشبه جو مسرحية سيمبلين Cymbeline ثم تتمخض خطة القصة عن نهاية سعيدة .

والإشارة إلى سيمبلين تذكرنا بأن سينثيو كان له فضل أكثر من رفاقه فى إحياء الملهاة الرومانسية فى عصر إليزابيث . وهذا أكثر بروزاً فى المبدول ـGli Antivalomeni التى طبعت عام ١٥٨٣ وفيها نسمع عن أبناء ابن ملك أبدل أبناء غاصب ، ونسمع عن فتيات يتخذن ملابس الرجال ، وعن التهديد بالموت والاعترافات المفاجئة . وتكاد، لولا غياب السحر الشعرى ، أن تكون فى إحدى غابات أردن ، أو طيبة الأسطورية أو فى صقلية الخيالية العجيبة .

ومن أسف أنه لم يحمل بعده لواءه أحد . وقد اشتهرت مسرحية كناتشى كناك Canace (١٥٤٣) لسبيرون Sperone Speroni فى زمانها وهى تفوق

مسرحية أوربيكى فى حماقتها الخشنة ، وتبدأ بخطاب يلقيه شبح طفل لم يولد حتى الفصل الثالث . ويستحدث لودوفيكو دولشى عنصراً جديداً إلى حد ما بأن يدخل فى موضوع الغيرة فى المأساة لأول مرة ، وذلك فى مريانا Marianna (١٥٦٥) بينما يحشد لويجى جروتو فى مسرحية داليدا (١٥٧٢) كل المشاهد المروعة التى خطرت لمخيلته المحمومة . وثمة كتاب آخرون لم يكن لهم حظ أكبر من المهارة الدرامية ، حاولوا استكناه معالم مغامرات الفرسان ، لكن مشاهدهم فى معظمها كانت ركيكة ، كما نجد ذلك فى (ملك تورسمندو سنة ١٥٨٧) أو كانت مليئة بالسخافات المصطنعة ، وكما فى مسرحية Torrisemondo (١٥٩٠) ، لجبرائيل زينانو ووقائعها المضحكة ، وحتى التجارب الشائقة التى قام بها جيوفانى ماريا تشكى Guavenni Maria Ceuke فى مسرحياته الدينية لا يكاد يمكن القول بأنها تقدم شيئاً ذا أهمية دائمة .

ولا يسعنا الثناء الكثير على هذه الجهود فإنها تعيدنا إلى استشعار الطابع الكلاسيكى ، والمحاولات الجنونية للفرار والهروب ، وما يترتب على ذلك من اضطراب الجهود وعدم اتساقها .

المسرحية الريفية والأوبرا

كان النظارة الذين تمثل أمامهم مثل هذه المسرحيات يجدون متعتهم فى التعبيرات المسرحية المصطنعة التى لا تقدمها المأساة ولا ينبغى أن تقدمها . ولنرجع إلى سنة ١٤٧١ حين أخرج أنجيلو بوليزيانو Angelo Poliziano فى منتوا مسرحية «أورفيوOrfeo » وأحرز فى هذه المسرحية وحدة تأثيرية أرق من كل ما أحرزه كتاب المأساة فى هذا العصر . فنجد جمالاً خيالياً عجيباً ، ورقة فى القول على نحو أصدق من كثير من مشاهد الملهاة فى ذلك الوقت ، وأصدق من البلاغة اللفظية للمسرحيات الجدية . ومع أنه من الصعب اعتبار أورفيو مسرحية ريفية عاطفية ، فقد وجدت جرثومة المسرحية الريفية فى مشاهدها ويمضى التقدم من هذه التمثيلية مباشرة إلى مسرحية «أمينتا Aminta (فرارا ١٥٧٣) » لتركواتو تاسو Torguato Tasso ومسرحية « الراعـى الأمين Pastor Fido (١٥٨٥) » لباتستا جوارينى Bat-tista Guarini . فى هذه التمثيليات بلغ المسرح الإيطالى فى عصر النهضة إلى اكتمال التعبير تقريباً ، غير أنه لا يمكن اعتبار أية من هاتين المسرحيتين تمثيلية عظيمة . إن فيهما تشويقاً وإمتاعاً وابتسامات وشعراً عاطفياً سطحياً، لكنها خلت من جميع الخصائص التى تضفى القصة الحقة على

المسرح . فهى تقدم لنا عالم الفرار والهرب ، وقد دخل شكسبير هذا العالم أيضاً فى مسرحية « كما تهوى As You Like It » لكنه يعالج رعاته وراعياته فى روح استمتاع ساخر. بينما شخصيتا تتشستون Touchston وجاك Jacques تثيران أفكاراً لا تلائم النشوة الشعرية والبساطة الريفية .

وقد انتهت حياة المسرحية الريفية العاطفية (بالراعى الأمين) وإن ظهرت بعد ذلك تمثيليات أخرى كثيرة من نفس الطراز مثل (متاعب العشاق) لفرانشسكو براتشولينى Bracciolini (طبعت ١٥٩٧) تلك المسرحية التى لا تخلو من إمتاع ، ولكن نوعاً من المسرحيات شبيهاً بهذا النوع ، وشديد الاتصال به من حيث الأصل ، قد قدر له أن ينمو نمواً سريعاً فى هذا الوقت كما قدر له أن يعيش حياة ممتازة .

فقد اكتشف خلال الشطر الأخير من القرن السادس عشر ، أن المسرحيات اليونانية كانت تغنى أول الأمر . وأدى هذا الكشف إلى الرغبة فى عرض التمثيليات الحديثة بالطريقة نفسها .

ففى سنة ١٥٧٤ أخرجت فى البندقية مأساة على طريقة القدامى ، وضع ألحانها كلوديو مرولو وغنى جميع الممثلين فى تناسق بالغ الإمتاع ، سواء فرادى أو فى مجموعات وكان بوليزيانو قد سار خطوة نحو الأوبرا ، بينما كانت الفواصل تضيف عادة عنصراً موسيقياً إلى طابعها الرئيسى ، وهو زخرفة المناظر ، فهذه الخطوة الأخيرة إذن سبقتها خطوات ، ويدل تقبل الناس للمسرحية الموسيقية على أنها كانت تشبع رغبات هذا العصر .

ويرجع الفضل فى النشأة الكاملة لهذه الصورة إلى مجموعة من المتحمسين فى فلورنسا . فقد اهتمت مجموعة من المثقفين بزعامة العبقرى جيوفانى باردى Giovanni Bardi والكونت فرينو بتنمية المسرح الموسيقى بالغ الإهتمام . وكان منهم فينسنزو جاليلىVincenzo

Gallei أبو جاليلو Galilo الشهير، وجوليو كاتشيني Guilio Caccini الموسيقى القدير، وجاكوبو بيرى Jacopo Peri الملحن، وأوتافيو بينوشيني Otavio Rinucciniالشاعر . وبعد كثير من الكلام والتجارب ، اكتملت صورة أول أوبرا حقيقية عام ١٥٩٤ وكان اسمها (دفن Dafne) وألف أغانيها ووضع موسيقاها بيرى Piri ولم يمض وقت طويل حتى ظهرت يورديتشى Euridice لبيرى وخطف تشيفالو (Ilratto di Cefalo) لكاتشيني . وهكذا بدأت الأوبرا على نظامها الأول فنظام الأساطير الكلاسية .

وكانت جماعة باردى Bardi تستهدف دائماً تحقيق مزاوجة صحيحة بين الشعر والموسيقى ، لكن الغناء فيها كان هو العنصر الجديد المحبوب . ومن السهل أن نرى أنه بتطور المسرحية الغنائية إلى أوبرا أو عمل موسيقى ، قلت تدريجياً أهمية الشعر . ففى خلال سنوات قليلة ، استطاع ملحن عبقرى هو كلودو منتفردى Claudio Monteverde أن يعنى عناية كبيرة بذلك النوع الجديد من المسرحيات ، وغلب فيه طابع الموسيقى على طابع الشاعر . وفى عام ١٦٠٧ ظهرت فى منتوا مسرحية أورفيو .Orfeo وتبعتها فى السنة التالية أريانا Arianna وفى كلتيهما تخلى عن الطابع الأكاديمى المتزمت الذى كان يميز جهود بيرى ، وحلت محله الروح المسرحية النابضة بالحياة . فسارع المثقفون إلى التخلى عن المأساة الكثيبة ، والمأساة التافهة ، وتشبثوا بالصورة الجديدة . ومن منتوا انتشر حب الأوبرا فى الإمارات والدوقيات الإيطالية ، وامتد إلى البندقية (حيث افتتح أول مسرح أوبرا عام ١٦٣٧) وعبر الألب إلى فرنسا والنمسا ، وزادت زينة وبهاء . فبناء المسرح الفاخر فى القرن السابع عشر ، والجهد الذى بذل لخلق المناظر الرائعة ، والقوة الخلاقة التى

استخدمت فى أجهزة الحيل المسرحية ، كل هذا إنما كان مقترناً بالأوبرا لا بالتمثيل العادى . لقد ضاعت الكلمات فى روعة المنظر . واتساق النغم الموسيقى ، ولم تقدم لنا إيطاليا خلال القرن السابع شيئاً ذا قيمة فى ميدان التمثيليات الأدبية . لقد عقد النصر للأوبرا .

الفصل الثانى

التمثيلية الشعبية كوميديا الفن

Commedia dell'arte

لن نتصور أننا جلوس فى قاعة قصر من القصور ، بل سنتصور أنفسنا وقوفاً فى الميدان الكبير بالبندقية حوالى سنة ١٦٠٠ .

إننا فى الربيع والشمس الإيطالية الكسول تضفى أشعتها فى دعة ورقة على الأرض وعلى أسقف الأبنية المجاورة ، وعلى الواجهة المرحة لكنيسة سان مارك .

لقد أقيمت فى أحد جوانب الميدان منصة للتمثيل ، صفت أمامها مقاعد للمتفرجين الممتازين ، ومن حولها وقف فى نصف دائرة واسعة جمهور متطلع متدافع . إن ممثلى الملهاة على وشك البدء فى مسرحية « أركاديا المسحورة A'rcadia Incantata » ولا يوجد غير القليل من المناظر المزخرفة ، فهناك جناحان صغيران أشبه بصندوقين على جانبى المسرح ، وخلف المسرح قماش أسود نقشت عليه أشجار لتمثل غابة .

وعلى حين بغتة يتقدم أحد الممثلين فيصمت الجمهور . إن رداءه الثقيل

مزركش بعلامات فلكية ، وفى يده مجلد ثقيل مغلف بالجلد ، وهو يتوكأ على عصا غريبة الشكل . إنه ساحر ولا شك ، وإنه ليقوم وحده على المسرح ، يخاطب الجمهور ، معلناً أنه قد صار بفضل فنه سيداً لهذه الجزيرة (جزيرة أركاديا) وسكانها الأغبياء ، من الرعاة وجنيات الأحراش ، لكنه عرف الآن بفضل مهارته السحرية أن الغرباء يوشكون أن يقتحموا عليه وحدته .

وعندئذ يبرح المسرح ، ويتغير مؤخر المسرح الذى يمثل غابة فيمثل الآن بحراً عاصفاً ، وترى على بعد سفينة تتحطم على الصخور . ويسير مترنحاً من أحد الأجنحة الجانبية إلى المسرح ، مخلوق عجيب الملبس ، محدب الظهر، نصف مقنع ، يظهر منه أنف شديد التقوس وجبين مغضن خفيض عليه تؤلولة بارزة . إن شخصه عرف لامراء ، فلقد ظهر فى عدد لا يحصى من التمثيليات الأخرى واسمه بولشنيللا Pulcinella ، وهو الآن يخبرنا ، وأنفاسه تتقطع، إنه نجا لتوه من السفينة المحطمة ولم ينج أحد غيره من ركابها .

وبينما هو يتكلم ؛ إذ يتبل من الجانب الآخر شخص آخر ، مقنع أيضاً، لكنه يفوق الأول غرابة وشذوذاً . فأنفه طويل تدلت أرنبته ، ومنظاره مسرف فى الضخامة ، جاثم بغير ثبات على أنفه . أما ملبسه فيتكون من سترة ، وسروال مترهل ، ومعطف قصير ، وطاقية لها ريشتان طويلتان مقوستان . وما أسهل ما يعرف هذا الشخص أيضاً ، فإنه كورفيللو Corviallo وهو يكاد يكون صدى لصوت (بولشنيللا) فيحدثنا هو أيضاً كيف نجا دون زملائه جميعاً من القبر المائى ، ويسير الإثنان تدريجياً نحو وسط المسرح . ويسير أحدهما إلى اليمين والآخر إلى الشمال ،

حتى يصطدم الرجلان . فيفزع كل منهما ويرتد عن صاحبه . فقد ظن كل منهما أن الآخر عفريت من الجن ، وكان كلاهما قد تأهب للهرب من الآخر، ثم أخذ يقترب منه فى حذر ووجل ويمد أصابع مرتعشة ، ثم يلمس كل منهما ذراع صاحبه وأخيراً يدركان حقيقة الأمر فيتعانقان فى حرارة . وبعد ذلك ينتحيان جانباً ، ويتحدثان فى أسى عن مصير الآخرين .

وفى تلك الأثناء يكرر رجلان آخران نفس المشهد . وكان لأولهما منظار مثل كورفيللو ، أما الآخر فكان أكبر سناً ، وكان متكبراً بشكل مضحك ، وعليه رداء عالم بجامعة بادوا . وفى أول الأمر يتعرف كل منهما على صاحبه كما قد فعل كورفيللو وبولشنيللا ، ثم يمضى الأربعة خلال مشهد الخوف كأنهم يتبارون فى الكلام . وكلما زاد الجمهور ضحكاً من نوادرهم الهزلية ، زادت إيماءاتهم حمقاً . فإذا انتهى الصخب آخر الأمر جلسوا ، وجعلوا يتكلمون جميعاً فى صوت واحد . ويتحدثون حديثاً مختلطاً عن مغامراتهم ، ثم تخطر على عقولهم فكرة الطعام ، فإنهم كلهم جياع فيقررون بالإجماع المضى فى رحلة للبحث عن المئونة .

والآن يتغير المشهد فنعود إلى الغابة ويدخل أربعة أشخاص من الرعاة ـ الراعى سلفيو الذى يخبرنا أنه يحب الراعية كلورى ، وتخبرنا هذه أنها تحب فيلينو ، ويخبرنا هذا أنه يحب فيلى ، وتخبرنا بدورها أنها تحب سلفيو ويقبل (بولشنيللا) متعثراً وسط هذه الأحابيل العاطفية فيجرى الجميع عن المسرح . لقد انفصل عن رفاقه بعد إذ عجز عن إبقائهم ، فسره أن أقبلت مجموعة من القساوسة فى أفخر ثياب ، فطلب منهم شيئاً من الطعام ، فطلبوا إليه أن يوافيهم فى المعبد ، ويفسرون ذلك للجمهور بأنهم ينوون تقديمه ضحية .

ويتغير المشهد هذه المرة إلى معبد ، فيدخل موكب عظيم من القساوسة والرعاة ومعهم بولشينللا الذى لم يكن يدرى شيئاً عن المصير الذى أعد له وكان محمولاً على كرسى ، وفى مشهد مبهم يطلب الطعام ، بينما هم يوصونه بأن يستعد للنهاية . وأخيراً أدرك ما أعدوه له وكان السكين قد أخذ ينزل لتوه حين دخل الساحر ، وكان فى دخوله عظيم المهابة والجلال ، فأمرهم بالتوقف ، فلما أصروا على قسوتهم دعا إليه روحين ناريين فطردا الجمهور كله من على المسرح .

لقد انتهى الفصل الأول وتغير المشهد ، وبعد برهة عدنا إلى الغابة من جديد ، ورأينا شجرة فاكهة مقامة أمام القماش الأسود . ويدخل الدكتور وتارتاليا وكورفيللو متسكعين فى سيرهم وهم أذلة بائسون ، جياع ضائعون ، فلقد أفزعتهم الوحوش فى الغابة وهم فى خشية من أن يكون أحد الوحوش قد أكل بولشينللا . وفى هذه اللحظة يقتحم بولشنيللا المسرح جرياً من أوله إلى آخره وقد تقلص جسمه من الخوف ، فيوقفونه بالقوة ، فيروى مغامراته فى المعبد وهو يتلعثم فى كلامه ، بينما هم يضحكون من كلماته ظناً منهم أنه أصابه من الجوع مس . وفجأه يرى الدكتور شجرة الفاكهة فيوجه إليها أنظار رفاقه . وعندئذ يبدأون فى حركة حذرة مضحكة فيفحص كل ركن من أركان المسرح ، ليتحققوا من أن أحداً لا يراهم . ثم اطمأنوا آخر الأمر . فأخذوا يقتربون من الشجرة ليقتطفوا الفاكهة ، وما كادوا يفعلون حتى استولى عليهم الفزع ، إذ رأوا لهباً يرتفع فيلتهم الشجرة ويدفع بهم جميعاً إلى الفرار . وبينما هم سائرون إذ تدخل راعية تسمى سلفانا فتبث شكاتها من راع اسمه (داميتا) كان قد أحبها ثم هجرها . فسرعان ما وقع الأربعة المضحكون جميعاً فى غرامها ونشب بينهم صراع مضحك ، وعندئذ دخل عليهم الساحر معاتباً . فظنوه عديم الحول إزاء كثرة عددهم . فأوشكوا على

مهاجمته ، لكنه استطاع بسحره أن يثبتهم فى أماكنهم فلم يستطيعوا عنها حولاً ، ولم يطلق سراحهم إلا بعد أن تعهدوا بأن يكونوا أخياراً طيبين . فينصرفون مع سلفانا الطيبة القلب ليصيبوا بعض العشاء .

وهنا أيضاً نجد (فاصلاً من فواصل الرعاة) فنرى فيلينو يتحسر على قسوة فيلى عليه ، وكلورى تتغزل فى فيلينو ، وسلفيو فى يأس ، وتحاول فيلى أن تتصباه دون جدوى ، ثم يضع الساحر طاقة سحرية من الزهر على شجرة قائلاً : إنه إذا وضعها أى إنسان على صدغه فسيبدو أنه الشخص المحبوب .

وكان بولشنيللا أول قادم ، وقد أقبل راضياً بعد وجبة طيبة ، فرأى طاقة الورد ووضعها على رأسه ، فسرعان ما رأى سلفيو ، فحسبه كلورى فضحك منه بولشنيللا ساخرا ، وانصرف ، وما هى إلا لحظة حتى دخلت فيلى فرأت بولشنيللا فحسبته سلفيو ، ثم ظن فيلينو أنه فيلى ، بينما ظنت كلورى أنه سلفيو . وبينما يقف بولشنيللا مشدوهاً من هذا الجنون إذ يدخل رفاقه فيظنونه سلفانا ويحاولون احتضانه ، ويصير الأمر أكثر تعقيداً حين دخل الساحر دون أن يراه أحد وسط هذا الصخب ، وأخذ ينقل طاقة الورد من رأس إلى رأس .

وأخيراً كف عن ذلك ، وخرج بالطاقة . وأقبلت سلفانا إلى المسرح فلما أخذوا جميعاً يتوددون إليها ويغازلونها ، وأعلنت أنها لا تستطيع أن تكون للأربعة جميعاً ، لكنها ستتزوج أحسنهم نوماً ـ وعندئذ يرقد الجميع ليظهروا قوة مراسهم على الراحة . فأيقظتهم من نومهم أربعة أشباح وطردتهم من المسرح . وبهذا أنهى الفصل الثانى وسط صيحات الخوف والأصوات الغريبة .

ويبدأ الفصل الثالث بأشخاص الرعاة وكان كل منهم يحمل الهدايا إلى المعبد ، وينوى أن يصلى لكى ينجح فى الحب . وكان كورفيللو قد استرق السمع إلى كلامهم ، فسرعان ما رسم خطة لرفاقه ، فارتدى الدكتور لباس جوف وتارتاليا لباس فينوس ، وبولشنيللا لباس كيوبيد وكورفيللو لباس قسيس . أما وقد جلسوا فى المعبد فإنهم سيستطيعون أن يصيبوا لأنفسهم كل أضحيات الرعاة . ويتحقق هذا المشروع فى مشهد زاخر بالضحك ، ويستمتع المتآمرون الأربعة بوليمة شهية ، ثم يعود بولشنيللا إلى الانفصال عن الثلاثة الآخرين ويظل وحيداً بعد انصرافهم .

ويدخل الساحر الآن ، ويجعل منه ملك أركاديا ، ويقدن إليه كتاب السحر والتاج وصولجان الملك ولا يكاد بولشنيللا يفتح الكتاب حتى يقبل عفريت معلناً إنه فى خدمة سيده ويفزع بولشنيللا فى أول الأمر لكنه سرعان ما يستعيد توازنه فيأمر العفريت بأن يأتيه بكرسى ويجلس عليه جلسة الملك . ويدخل سلفيو ويسخر منه فيضربه العفريت على فعلته ، فيطلب العفو فيسمح له أن يكون من حاشية بولشنيللا ، ويحدث مشهد مشابه مع فيلينو وكلورى وفيلى وسلفانا ، وأخيرا يظهر على المسرح الدكتور وتارتاليا وكورفيللو، فيضحكون منه فى غير رحمة . حتى يثور ثائره ، ويفتح كتابا ، فيظهر عفريت فيأمر أولاً بضربهم ضرباً مبرحاً ، ثم يأمر بشنقهم فتوضع الحبال فى رقابهم ، بينما هم يبكون ويتضرعون ، وكاد الإعدام يتم لولا أن دخل الساحر ، فأوقف العفريت ، ووبخ بولشنيللا وزوج سلفيو من كلورى وفيلينو من فيلى وسلفانا من دافيا .

وبهذا تنتهى التمثيلية .

الممثلون المحترفون

من الواضح أن هذا أمر يختلف عن المأساة والملهاة والفاصل والأوبرا التى كانت تمثل فى بلاط القصور . فهنا ممثلون محترفون لاهواة فى البلاط . ولو أننا استطعنا أن ندلف إلى ما وراء المسرح لوجدنا اختلافاً فى موقفهم كله إزاء التمثيلية عما كان يجرى فى مسارح القصور . فهناك كان يؤلف المسرحية شاعر وكان الممثلون يحفظون أدوارهم . أما هنا فلا سبيل للعثور على نص مكتوب فلم يكن بيد مدير الفرقة غير سيناريو قصير يحدد دخول الممثلين وخروجهم ، مع إشارة موجزة إلى ما يفعلونه فى كل مشهد . وكان الممثلون لا يعطون غير مجموعة قصيرة من التعليمات مثبتة بدبوس وراء الأجنحة مثال ذلك أنه لم يكن يقدم لبولشنيللا وكورفيللو قبل ظهورهما على المسرح غير فكرة عامة ، عما ينتظر منهما أداؤه وقوله : (يدخل بولشنيللا من البحر ويتحدث عن العاطفة ، وتحطيم السفينة ، وفقد رئيسه ورفاقه . وعندئذ يدخل كورفيللو من الناحية الأخرى ويتحدث عن الأمور نفسها التى تحدث عنها بولشنيللا ويرى كل منهما صاحبه ويتظاهر بالخوف منه وأخيراً يلمسه فيدرك أنه قد أنقذ . ويتحدثان عن فقد زملائهما وقائدهما) .

لذلك كان ينتظر من الممثلين أن يؤلفوا أدوارهم ، وأن يدخلوا فى

مشاهدهم المختلفة من الحوار ما يبدو لهم ضرورياً . كان هذا النوع من التمثيل لا يستطيع القيام به إلا رجال ونساء تدربوا سنوات طويلة على نوع معين من الفن التمثيلي . وجرى الناس على أن يطلقوا على هذا النوع من المسرحيات الفنية commedia dell'arte أى رجال الفن والحرفة تمييزاً له عن كوميديا المتعلمين Commedia erudita أى كوميديا الهواة التى تمثل فى البلاط .

ولم يكن الممثلون الفنيون المحترفون أنفسهم ليستطيعوا خلق مثل هذه المشاهد بنجاح لولا قبولهم عدداً من التقاليد . فملهاة المحترفين كانت ترتجل وبذا لم يستطع أن تأتى حفلتان لعرض أى سيناريو متطابقتين فى الحركة والحوار . لكن ثمة معونات كانت تقدم للممثلين بطرق مختلفة لتحقيق غاياتهم . ولقد وصلنا أكثر من ٨٠٠ سيناريو من القرن السادس عشر حتى القرن الثامن عشر . وعلينا افتراض أن العدد ليس إلا نسبة صغيرة مما ظهر فى تلك القرون . لكن علينا أن نلاحظ ، أولاً : أن كثيراً من هذه تكاد تكون صوراً مكررة . وثانياً : أن أى فرقة واحدة كانت تقنع بإستخدام اثنتى عشرة أو عشرين منها فقط .

وثمة أمر آخر يفوق ذلك فى الأهمية ، ففى تمثيلية بعد أخرى من هذا النوع كان الأشخاص أنفسهم يظهرون وكانت هناك مشاهد متشابهة وكانت كل فرقة تتكون من عدد محدود من الممثلين وكان كل منهم يؤدى الدور نفسه فى كل مسرحية وكانت العادة أن يظهر أربعة عشاق ، يرتدون إما ثياب شبان وسيدات من أهل هذا العصر أو ثياب رعاة وجنيات أحراش . وإلى جانبهم رجلان هرمان : (بنتالون تاجر البندقية ، والدكتور عالم من بدوا) ثم يأتى الكابيتانو وهو جندى فخور ، وعدد لا يحصى ممن يمكن تسميتهم

(خدما أو مهرجين Zanni) ولكل منهم اسمه الخاص ، ومميزاته الخاصة - ففى الرعاة وجنياتهم Arcadia incantata كان بولشنيللا وتارتاليا وكورفيللو، وكان فى غيرها أرلكينو بريجللو وبرتولينو وفرتلينو وبدرلينو ، ومعه خادمة مهرجة أو خادمتان (كولومبينا أو أركينا) ومن وقت لآخر كانت تظهر نماذج أخرى . فمن آن لآخر كان (الكابيتانو) يؤدى دور المهرج الفلاح ، وكان بنتالون يؤدى دور رجل هرم آخر (وغالب الظن أنه كان يفعل ذلك فى أركاديا المسحورة) لكن شخصيات المسرح كانت على العموم ثابتة ودائمة .

وكان معنى ذلك أن كل ممثل استطاع بفضل خبرته أن ينشىء لنفسه عدداً كبيراً من الأحاديث الجاهزة ، المناسبة لظروف معينة : العاشق أن يستظهر مقطوعات بترارك ليحدث بها فتاته ، ويستطيع العالم الدكتور أن يؤلف فى فترات راحته ويتعلم كلاماً طويلاً معقداً مليئاً بالمحسنات البيانية اللاتينية ، ويتدرب الكابيتانو على الشتائم والأيمان المغلظة والدقة الصارمة . ويمكن أن يشير السيناريو إلى العمل المستخدم فى مناسبات مختلفة . وفى سيناريو (أركاديا المسحورة) نجد إشارة إلى نزعات الخوف Lazzi وكلما قابلتنا هذه الكلمة Lazzi التى لا يخلو منها سيناريو عرف الممثل تماماً العمل المطلوب . فإذا أمر المخرج خادمين بتأدية مشهد من نزعات الخوف علمنا بالضبط ما ينتظر منهما ، فلطالما سبق لهما أن مثلا هذا المشهد معاً وكانت حيلهم الفكاهية حاضرة أبداً .

وبهذه الطريقة تشكل تمثيل كوميديا الفن من تعديل فى النماذج الفكاهية المألوفة ، والأدوار المعروفة التى ترتبط فى أذهاننا الآن بمهرج السيرك

ومضحك القاعة الموسيقية ، وقد لا تختلف كوميديا الفن عن التمثيل الإيمائى فى عيد الميلاد الحديث كل الإختلاف ، وإن كانت الألفاظ تقدم للممثلين فى عيد الميلاد ، إذ يخرج الممثلون بشتى أدوارهم من القاعة الموسيقية ، وتدمج هذه الأدوار فى موضوع مسرحية (سندريللا) أو القط بسى (١) .

وكانت عناية الممثلين فى هذه الفرق تتجه إلى جماهير الشعب من النظارة . أجل إن بعض الفرق الكبرى كانت تتبع البلاط خاصة وكان بعض الممثلين على علاقة متينة بالأمراء والدوقات تبيح لهم محادثة سادتهم فى خفة وقحة ، وكانت كوميديا الفن تمثل بانتظام فى قاعات القصور بينما جهد السفراء منصرف إلى إقناع ملوك البلاد التى يعملون فيها بالسماح للفرق التابعة لهم بالقيام بجولات فى الخارج . على أن جذور أشهر الفرق نفسها تمتد إلى التربة الشعبية العادية ، وكان معظم رواياتها يعرض على جماهير المدن التى يزورونها ولاشك أنهم كانوا يبتاعون حليهم من الأموال التى تخصصها لهم خزائن القصور لكن طعامهم اليومى كان يأتيهم من دخل الحفلات العامة . وكان يوجد إلى جانب تلك الفرق الشهيرة بما فيها من ممثلات قديرات (مثل إيزابيلا أندرينى Isabella Andreini) كن رفيقات الملكات وملهمات الشعراء وأقطاب التهريج القديرين مثل دورزيانو مارنينللى Druisiano Mantinelli أو جويسيب دومنيكو بيانكوليلى Guiseppi Domenico Biancolelli ، أولئك الذين كانوا يحتلون مقاعد الشرف فى حفلات البلاط . . إلى جانب هؤلاء كان عشرات من الفرق

---

(١) سندرلا قصة الفتاة التى كانت تضطهدها زوجة أبيها وتحملها دون بناتها أعباء المنزل جميعاً إلى أن هبط عليها فارس الأحلام فكانت أسعد زوجة وبسى هى قصة Puss - in - Boots وفيها يأتى القط العجيب لصاحبه بأميرة وثروة ضخمة وكان صاحبه من قبل طحاناً فقيراً . (المترجم) .

الأصغر شأنا ، بعضها لا يشتغل فى غير إخراج التمثيليات، أما بعضها الآخر فكان أداة من أدوات الدعاية للأدعياء والمشعوذين تستهوى ألعابها المتفرجين وتستدرجهم إلى شراء ما يباع فى المتجر المؤقت من عقاقير .

مصير كوميديا الفن

لا يعلم أحد علم اليقين ، المصدر الذى نشأت منه كوميديا الفن ولعلها نشأة مستقلة ، من الظروف الاجتماعية فى إيطاليا فى القرن السادس عشر ، وهناك من الدلائل ما يشير إلى أننا فى هذه الصور المسلية فى عصر النهضة قد نستطيع أن نتبين أثر المضحكين المتجولين فى العصور الوسطى . وكان هؤلاء هم ورثة تقاليد مسرح المحاكاة الهزلية عند الرومان .

وكل ما نستطيع أن نجزم به ، هو أننا حوالى منتصف القرن السادس عشر نبدأ فى اجتلاء ومضات لمشاهد مسرحية تشمل بعضاً من النماذج الهزلية : بنتالون البندقية ـ ودكتور بولونيا ـ وأولئك الخدم المهرجون Zanni ، وفى سرعة فائقة نمت تلك الفرق الصغيرة القديمة فصارت إلى فرق عالمية شهيرة هى فرق الجلوسى Gelosi والكوفيدننى Confidenti والفيديلى الأوفياء Fedeli .

وكان نشاطها أول الأمر قاصراً على المدن الإيطالية ثم امتد قبل نهاية القرن السادس عشر إلى إقامة الحفلات فى فرنسا ثم ذاعت شهرتها فى طول أوروبا وعرضها ، فكانت مختلف الأقطار ترحب بها . وقد حدث تعديل تدريجى فى أشخاصها التقليديين فى ألمانيا فوجدنا هنسفرست Hanswurst نموذجا

ألمانيا من وحى إيطالى . وخلفت فرنسا بييرو Pierrot المسكين المؤثر أخذاً عن بدرولينو Pedrolino وهذبت حواشى كولومبينا فصاغت منه كولومبين المتأنقة . وفى إنجلترا تطور بولشنيللا إلى بنش Punch ، وولد المهرج الإيمائى من المهرج الإيطالى (زانى) Zanni . وظلت كوميديا الفن قرابة مائتى سنة هى الصورة المحبوبة من صور التسلية المسرحية فى معظم أقطار القارة الأوروبية .

أما نصوصها فقد اختفت بطبيعة الحال ، فهذه التمثيليات المرتجلة لم تترك أثراً سجل صورتها الأصلية كما فعلت المسرحيات المكتوبة . غير أن المسرح مدين أكبر الدين للكوميديا الفنية ، فإننا نجد دائماً فى السجلات المصورة للمسرح خلال عصر النهضة صور أرلكينو Arlecchino أو الدكتور Docttore يحملق فى وقاحة من أجنحة المسرح ، ونستطيع تقصى أثار روح الملاهى المرتجلة المفقودة فى كتابات مؤلفى هذه العصور ، بل وفى كتابات أعظمهم شأناً . فإن موضوع الرعاة وجنيات الأحراش قريب الشبه بموضوع مسرحية العاصفة . حتى لنجد أنفسنا مضطرين إلى افتراض وجود صلة بين آخر ملهاة كتبها شكسبير وبين تمثيلية إيطالية مشابهة لها . وفى ترويض النمرة يكنى (جريميو) بالبنتلاون ، بينما (زانى) الذى كان يعرفه الكاتب الإنجليزى حق المعرفة قد طبع بطابعه ـ فيما يبدو ـ أكثر من واحد من المهرجين فى عهد إليزابيث . وبعد قرن تقريباً وجد موليير إلهاماً لعبقريته فى الكوميديا الفنية . لكن بعد ذلك ببضع عشرات من السنين بدأ جولدونى Goldoni حياته الفنية بين هؤلاء الممثلين .

إنه لا مراء فى تأثير الكوميديا الفنية على المسرح ، غير أن هذا التأثير نفسه هو السر فى فشل عصر النهضة فى إيطاليا فى إنتاج تمثيليات عظيمة .

فإن أى عصر من العصور لا يستطيع إنتاج مأساة قيمة أو ملهاة قيمة إلا إذا أولى المسرح كل قوته ، لا بعض قوته فحسب . وكان المسرح فى إيطاليا منشطراً إلى شطرين ، فاقتصرت الخصائص الأدبية على كوميديا المتعلمين ، وظلت هذه ميتة أو كئيبة ثقيلة الروح . فإن جو الكنيسة ، الجو العبق برائحة البخور والشموع يكتنف كل مسرحية من مسرحيات البلاط هذه وقد أدى ضعفها إلى الإسراف فى الإنفاق على المناظر فى جو عابق محفوف بالديباج والإستبرق ، حتى ليشعر المرء فى هذا الجو بالحنين إلى الأمانة البسيطة الخالية من التأنق والعطور .

على أننا إذا عدنا إلى التمثيلية الشعبية ، وجدنا شيئاً ينبض بالحياة من غير شك لكنه كالإنسان فى هذه الحياة ، فإن لم يكتب له الخلود ، فقد خلا الفن من العناصر التى تكفل له الدوام والاستقرار . ومن هنا صح هذا القول الذى ينطوى على مفارقة عجيبة : إنه رغم أن المسرح الإيطالى لم يمنحنا فى الواقع تمثيلية خالدة فى هذا الزمن ، فقد أنشأ صورة المسرح التى لم تزل باقية حتى اليوم . لقد خلق صورة مسرحية غير جديرة بالخلود غير أنها حظيت بشغف أوروبا كلها . ولم يقتصر الإعجاب بها على جماهير الشعب فحسب بل شمل أيضاً أعظم رجال المسرح فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . إن إيطاليا فى عصر النهضة لم تخل من الإلهام المسرحى غير أنها خلت من التوازن الدقيق الذى لابد منه لنشأة تعبير مسرحى عظيم فما أندر ما استطاع الكتاب الإيطاليون فى هذا العصر أن يمزجوا بين الفن الأدبى والعنصر الشعبى . وإذا كان جيوفان باتستا أندرييني Giovan Battista Andreini ابن الممثلة الشهيرة (إيزابيلا أندرييني) وهو أيضاً الممثل من مدرسة الكوميديا الفنية ، قد حاول تحقيق تلك المزاوجة فى تمثيليات مثل «الحب فى المرآة» Amor nell Specchio (طبعت سنة ١٦٢٢)» ، وفى

مسرحيتين ضمتا فى مسرحية، وتمثيليتين فى تمثيلية طبعت عام ١٦٣٣ ، بما بث فيهما من روح ، وسما فيهما بالذوق شيئاً ما ، فقد فشل فى محاولته ، لأن مواهبه لم تسم إلى مستوى المحاولة من جهة ، ولأنه لم يعد هناك أمل فى تحقيق هدف كان ينبغى أن يتحقق قبل ذلك بقرن من الزمان ، لو كان تحقيقه ممكناً .

الفصل الثالث

الرومانسية والكلاسيكية فى فرنسا

كانت قصة المسرح الفرنسى فى هذه السنوات تتسم بالتشابه كما تتسم بالتعارض ، فهنا كما حدث فى إيطاليا أدى تقليد الكتاب الكلاسيين إلى كتابة المأساة والملهاة المستقلتين . وهنا أيضاً لم يكد يكتب شيء ذو قيمة منذ بداية الحركة الجديدة فى المسرح حتى منتصف القرن السابع عشر . على أنه برغم وجود هذا الإتفاق توجد ثلاثة فروق بارزة . فالمسرح الفرنسى لم يشتمل على حركة شعبية حية كتلك التى تتمثل فى كوميديا الفن . لكنه من جهة أخرى يعرض نمواً (وإن كان ساذجاً) لنوع من المسرحية أشد تشويقاً للأذواق العادية من مآسى سينكا وملاهى بلاوتوس ، وقد قدر لهذا النوع أن يزدهر فى أواخر القرن السابع عشر حين انحدر المسرح الإيطالى إلى الحضيض ويمكن القول إلى حد ما أن التاريخ الثقيل الكئيب للمسرح الفرنسى من ١٥٠٠ إلى ١٦٥٠ لم يكن غير مقدمة مبدئية لروائع موليير وراسين .

التقليد الكلاسى

يمكن أن نتبين فى بلاط القصور والأكاديميات الفرنسية ذلك التلهف على البحث لإستلهام المسرح الكلاسى الذى وجدناه فى بلاط القصور فى إيطاليا . ولما كان الإيطاليون هم السابقون فى البحث عن هذا المصدر ، فقد كان من الطبيعى أن يكون اتصال الفرنسيين بسينكا وتيرانس عن طريق الإيطاليين . لقد ظهر سينكا فى باريس سنة ١٤٨٥ وعرضت المأساة اليونانية فى حلة لاتينية بفضل ترجمة إرازموس لمسرحيتين من مسرحيات يوربيدس سنة ١٦٠٥ وما حل منتصف القرن السادس عشر حتى نشرت هذه التمثيليات أو ما شابها مترجمة إلى الفرنسية وفى الوقت نفسه قدمت المأساه الإيطالية إلى القراء الفرنسيين عن طريق ترجمة مسرحية (سوفونسبا) لترسينو التى قام بها ميلان دى سنت جيليه سنة ١٥٥٩ وقام بها كلود مرينيه سنة ١٥٨٩ ، أما كوميديا المثقفين فقد نشرت من قبل فى فرنسا فى سنة ١٥٤٨ حين قام الممثلون الإيطاليون بتمثيل (لاكالاندريا) من تأليف ببينا Bibbina فى ليون بأمر الملك هنرى الثامن .

على أن المسرحية الفرنسية الأدبية بدأت حقاً فى سنة ١٥٥٢ حين أنتج (إتين جوديل) Etienne Jodelle مسرحيته (كليوباترة أسيرة)Cleopatra

Coptive ولم يكن لهذه المسرحية أهمية فى ذاتها وإن كانت ذات أهمية تاريخية كبيرة . وفيها استبقيت الجوقة الكلاسية والوحدات والقواعد البيانية .

وبعد أن وضع هذا النموذج على هذا النحو ، تحمس بعض الهواة من ذوى العقول الأكاديمية وساروا فى الطريق نفسه وإنك لتجد شبح (سينكا) يخيم على مسرحية ميديه (Médée) لجان باستيه لابيروز (Jean Bastie La Péruse) سنة ١٥٥٥ ومسرحية يوليوس قيصر لجاك جريفان Jacques Gré-vin سنة ١٥٥٨ ومسرحية السلطانة لجبرييل بونان Gabriel Bounin ومسرحية أمان Aman لآندريه دى ريفيدو André de Revaudeau سنة ١٥٦١ وهى مسرحيات ثقيلة على النفس ولكنك تجد بصيصاً خافتاً ، وإن كان الثقل لم يفارقها فى مؤلفات روبير جارنييه Robert Garnier .

فمهما نقلنا البصر من بورسى Porcie (التى طبعت سنة ١٥٦٨) و(هيبوليت Hippolite التى طبعت سنة ١٥٥٣) و (كورنيللى Cornélie التى طبعت سنة ١٥٧٤) و (برادامنت Bradamante التى طبعت سنة ١٥٨٢) و (اليهود Les Juifves التى طبعت سنة ١٥٨٣) فقلما نجد ما يثير إعجابنا . وكان معاصروه من طبقة المثقفين يعتقدون أن عمله رائع ، وقد وجه إليه من الثناء أكثر مما وجه إلى سينكا ، وفوق ما وجه إلى الإغريق . ونشرت تمثيلياته فى عدد كبير من الطبعات . غير أنه أمام محكمة التاريخ يقف عارياً من هذا المجد ، ويبدو أنه مجرد مقلد ضعيف لسينكا ، يضحى بالتأثير المسرحى فى سبيل العبارة البليغة غير البارعة . ومهما يكن من حب معاصريه لإلتزام القواعد ، فإننا لا نرى سبباً لإعجابهم به إلى هذا الحد .

إن أعماله لا تكاد تشتمل إلا على عنصر واحد يلفت النظر ، وهو الطريقة التى طبق فيها الصورة الكلاسية على المادة المستقاة من مصادر

رومانسية ، بحيث يسمح لهذه المادة أن تخرج على وحدة الموضوع ، وأن تنتج نوعاً من الملهاة المحزنة فى المسرح ونجد مثالاً على ذلك فى (برادامنت) وثمة قصة شبيهة بتلك ، وإن كانت أكثر منها بعثاً للأمل ، أعنى قصة ـ الجهود التى بذلت لإيجاد ملهاة مطابقة للقواعد خلال هذه السنوات ـ فإن جماعة البلياد Pléiade النشيطة الجريئة التى عقدت العزم على إصلاح الأدب الفرنسى شرعت منذ البداية تبدل بهزليات القرون الوسطى ومسرحياتها الأخلاقية صورة أكثر منها وعيا للفن ، فكاهية فى تعبيرها معتمدة بطبيعة الحال على مسرحى تيرانس وبلاوتوس المألوفين ، وفى سنة ١٥٠٠ كانت مسرحية أمفتريون Omphitryon قد ترجمها جين ميشنوت-Jean Meschi-not وكانت مسرحية أندريا Andria لتيرانس قد ظهرت فرنسية الحوار سنة ١٥٣٧ م وبعد ذلك بعامين سنة ١٥٣٩ ظهرت مجموعة من التمثيليات المترجمة عن تيرانس نثراً وشعراً . ثم جاءت المرحلة التالية شبيهة بالمرحلة التالية فى إيطاليا ، فكتبت مسرحيات شديدة التأثر بالكتاب الكلاسيين ، وإن كانت مستقلة عن كتاباتهم إلى حد ما ، وكانت كلها تقريباً عديمة القيمة . وفى سنة ١٥٥٣ أخرجت مسرحية (أوجين) Eugéne لإتين جوديل Etienne Jodelle وبفضلها وصف بأنه خالق أول مأساة فرنسية تلتزم القواعد ، بل وخالق أول ملهاة فرنسية من ملاهى عصر النهضة ، وإن كان يمكننا أن نستبين فى وضوح فى هذه التمثيلية التهكمية هزليات القرون الوسطى التى طال عليها الأمد فى إطار يختلف عنها فى ظاهره كل الإختلاف. وسرعان ما أعقبه آخرون ، منهم جاك جريفان الذى كانت مسرحيته يوليوس قيصر من أقدم المآسى الفرنسية ، وقد قدم إلى مسرح الملهاة مسرحية موبرتين أو حارسة الخزينة Moubertine ou la trésoriére عام ١٥٥٨ ومسرحية إزباهيس Esbahis عام ١٥٦٠ وفى كلتيهما هاجم

النماذج القديمة ، وأعلن عن عزمه على إقامة نماذج جديدة وهو يؤكد أن فى مسرحه لن يرى الجمهور هزليات ولا أخلاقيات ، لكنه « سيشهد ملهاة حقة على النمط الرومانى » وظهر جان دى لاتاى Jean de la Taille مؤلف البحث النقدى الممتع الذى عنوانه (فن المأساة L'Art de la Tragédie) وقد نشر مقدمة لمسرحية شاؤول غاضب Saul le Furieux سنة ١٥٧٣) وألف مسرحية (المتنافسون Les corrivaux عام ١٥٦٢) وهى ملهاة نثرية. وفى ١٥٦٧ ظهرت (الفخور Le brave) لأنتوان بايفAntoine Baifعلى غرار الجندى المختال Miles Gloriosus لبلوتس .

وكان الإلهام الكلاسى قد امتزج بوحى إيطاليا واختلط به وكانت ترجمات ملهاة المتعلمين مثل ترجمة Il negromante لأريستو التى قام بها ديلا تاى عام ١٥٧٣ قد تسللت مع غيرها من ترجمات التمثيليات الرومانية . وتتضح القوة المضاعفة للملهاة الرومانية والملهاة المثقفة الإيطالية بجلاء فى مسرحيات مؤلف يمكن اعتباره أهم كتاب المسرح الفرنسيين فى عصر النهضة ، قبل كورتى وراسين ، وهو بيير دى لاريفى Pierre de Larivey . وينتمى هذا المؤلف إلى أصل إيطالى ، لكنه ولد فى تروا Troyes ، وأخذ على عاتقه إدخال المسرحيات من وراء الألب إلى جمهور باريس ، والمديريات الفرنسية ونشر ست تمثيليات سنة ١٥٧٩ ، ونشر ثلاثاً أخرى سنة ١٦١١ وكان أشهرها (العقول الفطنة Les Esprits وهى تعتمد على لاريدوزيا L'Aridosia للورنزينودى مديشى ، واستفاد منها موليير فى (البخيل L'Avare) ورينار Regnard فى العودة retour واستفاد منها منتفليرى Montfleury فى المسرحى (الشاعر Le comédien poéte) وإن انتفاع الكتاب بها فيما بعد لشاهد على براعة لاريفى فى ترجمة المشاهد الإيطالية إلى لغة فرنسية وكان أسلوبه سهلاً ، وكان يفهم المسرح حق الفهم

وكان محباً للملهاة الوادعة . ففى (العقول الفطنة) وفى مسرحية الخادم Le Laqais وهى مأخوذة عن الصبى Il ragazzo للود وفيكودولشى و(الأرملة La vedoue) المأخوذة عن الأرملة لنيقولا بونادوشى والمحب الخجول morfondu عن لاجيلوسيا Lagelosis لأنتون فرانسيس جرازينى ، والغيوران Les Jalaux عن iglosi الفرنسنزيوبابيانى والطلبة -Les escolli ers عن لاسكا لجيرولات موراتزى والثبات La constance عن لاجوستانزا La Gostanza لنفس الكاتب ، والمحب الأمين Le fidélle عن الفديلى Il Fidile للويجى باسكاجليو والحيل Les tromperies عن جلى أجنانى لنكولاسكى . وهكذا أمد المسرح بنماذج فكاهية أغنى بالحياة مما قدمه أسلافه . ولعل التمثيليات الإيطالية التى انتفع بها لم تكن ملاهى رائعة ، لكنها على الأقل كانت أرقى ذوقاً من الملاهى الفرنسية الأصلية التى ألفت قبل زمانه ، وكانت له آثار واسعة النطاق فى السنوات التالية وفى «المرحون Les coatens » عام ١٥٨٠ التى كتبه أوديت دى ترنيبodet de Turnebe نجد آثاراً للملهاة الإيطالية لكنها اتخذت صورة فرنسية محددة فشخصية لويز Louis المتعة وابنتها Geneviéve والجندى المتعجرف رودومونت Rodomont وفرانسوا العجوز Francois الذى لا يجارى كانت كلها شخصيات لا تنسى . ويمكن أن نوجه ثناءً صادقاً إلى تلك التمثيلية ، لكننا إذ رأينا قلة المسرحيات التى على شاكلتها أدركنا مدى الجدب فى هذا المسرح الكلاسى الفرنسى فى القرن السادس عشر . لقد أرسيت الأسس التى يقوم عليها شيء فى المستقبل . لكن هذا النشاط الطموح فى ذاته ، تلك المحاولة لإقامة ملهاة ومأساة تلتزم القواعد فى باريس قد فشلت كما فشلت مثيلاتها فى إيطاليا .

المسارح العامة

كان السبب فى وجود هذه المسارح إلى حد كبير هو حدوث انشقاق مشابه لما تقدم بين ما هو ثقافى وما هو شعبى وإن وجب علينا الاعتراف بأن الظروف السياسية لم تكن مواتية لإنتاج مسرح حى وسط حرارة المنازعات الدينية والتهديد الدائم بنشوب حرب أهلية .

فحين كان الشباب المتعلم مصراً على إنشاء مسرح أدبى يلتزم القواعد المقررة ، ، كانت تمثيليات من نوع آخر تمثل أمام جمهور أقل استعلاء من جمهور المأساة والملهاة الكلاسيكيين وفى سنة ١٤٠٢ أقيمت فرقة تمثيلية يقال لها Confrérie de la Passion (أخوة الآلام) ومنحت امتيازاً ملكياً يجعلها الفرقة التمثيلية الوحيدة بباريس. وكانت رسالتها أن تقوم بعرض سنوى لمسرحيات القرون الوسطى ذات الأصل الدينى ، التي أنشئت الفرقة لتفسيرها ، وما مضى مائة عام حتى تغيرت الظروف فصار كل من الكاثوليك والبروتستانت ينظرون شزراً إلى التمثيليات الدينية وكان من نتيجة ذلك أن صدر مرسوم سنة ١٥٤٨ الذى يحظر بشدة أن تعرض التمثيليات الدينية ويقيم من (الأخوة) رقيباً على ما قد يعرض فى المدينة من صور التسلية الدنيوية وهكذا انتقلت (الأخوة) من جمعية للهواة تمثل حلقات

الأسرار ، إلى هيئة من مديرى المسارح ، تحتكر هذا الميدان إحتكاراً مطلقاً . فانشأت على عجل داراً للتمثيل فى دار بورجونى الشهيرة Hotel de Bourgogne وشرعت تعد نفسها لتلقى الأجور الباهظة التى تفرضها على مستأجريها .

وظل هذا المسرح سنوات يعار لمختلف الفرق ـ من فرق فرنسية تمثل تلك الهزليات والأخلاقيات التى كان يمقتها المثقفون وفرق إنجليزية وإسبانية تعمل لفترات وجيزة بمسرحياتها المميزة . وكان أهم هذه الفرق الكوميديون الفنيون الإيطاليون ـ ومن أبرزهم فرقة جلوزى Gelosi فعرفوا جمهور باريس بأسلوب الإرتجال الذى كان قد شاع فى بلادهم . ولم يحدث أن حلت بين جدران هذا المسرح فرقة دائمة نسبياً إلى أن بدأ القرن السابع عشر فرأينا فاليران لى كونت Valleran Le Conte بعد أن مثل فى البلاط اتخذ هذا المسرح موئلاً مع فرقة كان يسميها رجال الملك الكوميديين Les comédiens du Roi وكانت تشمل حينذاك الممثلين أولى الحظوة فى باريس وهم جروز جروويليم Gros Guillaume . وروبر جيران Robert Guérin ، والمهرج السمين جولتيه جارجىGaultier . Garguille . وهوج جيرى Hugues Guéru الرجل الهرم الفكه وترليبان Turlupin هنرى الأكبر، والخادم الشرير . وتدلنا شهرة هؤلاء الممثلين على أن رجال الملك لم يكونوا مهيئين لتمثيل المسرحيات الأكاديمية ، بل لتمثيل المشاهد الشعبية فى أساسها الخشنة فى صناعتها .

وظلت بقايا تقاليد العصور الوسطى فى « أوتيل دى بورجونى » فكانت تستخدم طريقتان للعرض المسرحى ، كلتاهما نابتة من القرون الوسطى . تستخدم الأولى فى إخراج الهزليات وكانت تعديلاً طفيفاً للمنصة المكشوفة

التى استعملها الممثلون الشعبيون فى أواخر القرن الخامس عشر وظلت تستعملها الفرق التي يسمح لها بعرض حفلاتها الخلوية فى الأسواق . ومن أشهر هذه الفرق الفرقة التى كان يرأسها تاباران ، وأما الطريقة الثانية فكانت أكثر تعقدًا وأهمية ، إذ كانت تعرض محاولة لإقتباس طريقة المشاهد الإيطالية بما يلائم المبادىء الأوغل فى القدم .

فقد استبقيت المقاصير المتفرقة للمناظر المختلفة التى كانت تستخدم فى القرون الوسطى ، وضيقت المسافات التى بينها وعدلت بحيث تلائم مسرحاً صغيراً مقاماً فى آخر قاعة من الداخل ، واستخدام أجنحة المنظور التى ابتدعها المعماريون الإيطاليون . وفى أول الأمر كانت تستخدم هذه البقايا من مناظر مسرحيات الأسرار فى موضوعات دنيوية . وغالب الظن أن فترة إنتقال قد مرت ، وفى خلالها كانت الستائر الخلفية بما فيها من فتحات للدخول والخروج وافية بأغراض الممثلين ، لكن ما حلت سنة ١٦٣٣ (كما تشهد بذلك مذكرات مديرى المسرح « ماهيلو Mahelot » و«لوران Laurent » حتى كان المسرح معداً لشتى التمثيليات بفضل جناحين جانبيين يمثلان أكثر الأمكنة تباعداً . ومن خلفهما قماش يشير إما إلى منظر بعيد ، أو مكان آخر محدد .

وهكذا نجد فى إخراج التمثيليات التى أشار إليها ماهلو وهى مسرحية «الفرصة الضائعة Les occasions Perdues لروترو Rotrou (١٦٣٣) » ، إن المنظر يرينا فى خلفه قصراً فى حديقة به نوافذ وأبواب وسلالم حقيقية ، وعلى الجانبين نافورة فى غابة ومبنى متهدم . وهى أماكن يفترض فى المسرحية أنها متباعدة فى المكان أشد التباعد .

لكن إلى أى حد بالضبط بقيت طريقة هذه المناظر مستخدمة خلال

السنوات الأولى من القرن السابع عشر ؟ هذا أمر لا يمكن تقريره الآن على أساس يقينى لكن هذه الطريقة رغم استخدامها أسلوب رسم المناظر ونقشها ، وكان أسلوباً سائداً فى إيطاليا ، فإن أصلها يعود بلاشك إلى المقاصير فى القرون الوسطى ، وهذا يحملنا على الإيمان بأن الصور الموضحة أتم توضيح فى المذكرات المشار إليها آنفاً كانت هى النتائج النهائية لتقليد مسرحى مستمر بدأ عام ١٥٤٨ حين تحولت (أوتيل دى بورجونى) من المسرحية الدينية إلى المسرحية المدنية .

وترتكز أهمية تلك الحيلة فى أنها محاولة لإيجاد حل وسط يلائم حاجات العصر ، وقد رأينا فشل المسرح الإيطالى فى هذا الصدد إذ اصطدم مبدآن متعارضان أشد التعارض ، ولم يمكن مطلقاً تحقيق الانسجام بينهما . ومن جهة أخرى ، كان هناك مشهد المنظور الذى يقدم المنظر فى المسرحيات التى تحتفظ من الوجهة النظرية على الأقل بوحدة المكان ، ثم هناك المنصة المكشوفة غير المزركشة عادة ، التى تستخدم فى الكوميديا الفنية ، ولكن العصر كان يتطلب تحرراً يزيد عما يسمح به الكلاسيون المتزمتون ، وبهذا فقدت مسارح البلاط مكانها وسط العرض الصاخب للفواصل ، بينما كانت فرق الكوميديا الفنية تجرب تغييرات ساذجة فى المشاهد . أما عن نوع الزينة (الديكور) الذى يقرن بعمل ماهلو فإننا نجد فيه محاولة للوصول إلى حل آخر للمشكلة ، هو استخدام الأجنحة الجانبية المعمارية ، والقماش الخلفى المألوف فى إيطاليا ، لكننا نجد أن هذه قد نسقت على نحو يسمح بأن يظهر على المسرح فى وقت واحد ثلاثة أمكنة أو أربعة أو خمسة .

الرومانسية الأولى

يذكرنا ظهور تلك الطريقة المسرحية بأن الجمهور الفرنسى الذى تأثر بروح القلق فى عصر النهضة لم يكن مهيأ لإحتمال الجمود الكلاسى فى المآسى والملاهي التى كتبها الأكاديميون . لقد كان يحبون هزلياتهم الحرة فإذا انتقلوا إلى بضاعة أكثر جدية طالبوا بأن يكون المشهد أزخر بالحركة وبأن تتحرر الحكايات المسرحية من القيود المصطنعة .

وكان من نتيجة ذلك أن أول مسرحى فرنسى محترف وهو ألسكندر هاردى (Alexandre Hardy) لم يوجه همه إلى مملكة الوحدات بل إلى أرض المغامرات الرومانسية حيث كان يكثر من تغيير الأماكن ولا توجد عنده قيود تمنع عرض مشاهد العنف على أنظار الجمهور عرضاً واضحاً كاملاً. ولقد قيل أن ثورة هاردى على القيود كانت ترشحه لأن يبلغ مكانة شكسبير لو توفرت له العبقرية ، غير أن مجرد الانتقاض على القيود لا يمهد السبيل إلى الزعامة المسرحية ، ورغم أننا قد نجد فى تمثيلياته من التشويق مالا نجده فى تمثيليات أسلافه فإننا ندرك أن الطريق الذى سلكه ليس بالطريق المؤدى إلى العظمة ، لقد كان رجلاً بلا موارد إلا ما عساه يصيبه بسن قلمه . فالتحق من طليعة العمر بفرقة إقليمية من الكوميديين وظل عشرات السنين يكتب

كالمحموم ليبقى على رمقه ، بتلك الأجور الهزيلة التى كانت تمنح حينذاك لكاتب التمثيليات ، وكان مجموع ما كتبه يزيد عن ٦٠٠ مسرحية (لم يبق منها غير ٤١) وكان بعضها يتم تأليفه واستظهاره وإخراجه خلال ثلاثة أيام .

ومن الواضح أن هذه الظروف لم يكن يتوقع منها الكثير . والواقع أنها لم تتمخض فعلاً إلا عن القليل ، وكانت مؤلفاته مآسى أو ملاهى محزنة ومع أنها كانت تدفع بقصصها قدماً فى نشاط محمود فقد كانت تعوزها جميع الصفات اللازمة للقوة المسرحية . ولم يعد لها عندنا الآن من أهمية غير كونها أول المسرحيات الاحترافية التى كتبت فى فرنسا . وأنها تدلك على رغبة الجمهور فى نوع من المسرح يختلف اختلافاً تاماً عن مسرح جارنير Garnier وزملائه . فإن الموضوعات الغرامية كثيراً ما تستخدم هنا ولا تخلو المسرحيات من استثارة ، وقد أحسن إخفاء العناصر الكلاسية تحت ستار من التشويق الرومانسى .

ونبت من مؤلفاته نوع جديد من التمثيليات الرومانسية المشابهة ، وإن كان نوعاً غير متميز بالإلهام ـ ومن أمثلته ملهاة المراعى Les bergaries سنة ١٦١٩ لماركيز دى راكن Marquis Racan ، ومأساة بيرام Pyrame سنة ١٦٢١ لفيو Viau ، وشتى مسرحيات جين ميريت Jean Mairet وجين دى روترو، وقد وصف فولتير هذا الأخير بأنه « المؤسس الحقيقي للمسرح الفرنسى» .

ويدعونا ذكر روترو فى هذا الجمع إلى أن نتذكر مع ذلك أن الأسلوب الذى وضعه هؤلاء الرجال ـ أعنى المسرح الرومانسى ـ كان يقترب من نهاية غير الحافلة بالروعة لأن روترو كان واحداً من مجموعة « الشعراء

الخمسة » الشهيرة التى كلفها الكاردينال ريشيليو بإصلاح المسرح الفرنسى عن طريق رده إلى الكلاسيكية . وقد كان ريشيليو حكيماً فى إتباع هذا المسلك فلقد تجاوز العصر مرحلة الإستثارة التى سادت عصر النهضة وكانت الرومانسية قد أصيبت بالتشوه والانحطاط . ولو أن هاردى لم يظهر فى القرن السابع عشر بل حوالى منتصف القرن الذى قبله لجاز الأمل وقتذاك فى وجود مسرح فرنسى حر قوى . أما وقد ظهر فى زمنه ، فإن الأوان كان قد فات ، ومع أن ميريت وروترو حاولا سلوك سبيله فإن هذا السبيل نفسه كان قد تشابك مع مسالك الخيال الجامح تشابكاً لا فكاك له بحيث لم يعد أمل فى أن يؤدى هذا السبيل إلى أى هدف ذى قيمة . فكان لابد من سلوك سبيل آخر ، كما أدرك ذلك ريشيليو بحكمته النفاذة . فكان لقراره هذا الفضل فى حصول فرنسا على راسين Racine الذى يلتزم القواعد أتم التزام بدلاً من أن تحصل على شكسبير Skakespeare الذى لا يلتزم من القواعد شيئاً .

فى خلال هذه السنوات كلها كانت العقبات تعوق طريق المسرح الفرنسى ، وكانت هذه العقبات تلقى ضوء لا يخلو من الأهمية على الصفات التى لابد منها لكى ينتج المسرح آثاراً ذات قيمة دائمة ، ولقد مضى وقت طويل قبل أن تصبح باريس المركز الرئيسى لعالم المسرح . وحتى حين حل هذا الوقت كان النشاط المسرحى فى مختلف نواحيه بالمدينة تعوقه أخلاط من القيود . وكان المسرح خلال هذه السنوات الطويلة يلقى شيئاً من الإزدراء من المعتزين بثروتهم أو ثقافتهم . فكان رجال المسرح فى كل مكان يتناولون أجوراً بائسة ، ولم تتمخض التجارب عن نجاح المسرح مطلقاً فى الوصول إلى صورة تلائم العصر ملاءمة حقة . فإن تعديل منظر العصور الوسطى الذى يشمل عدة أمكنة فى وقت واحد ، كان مجرد حيلة ثقيلة قد خلت من الخيال .

إذا نظرنا إلى هذه الحقائق رأينا أن المسرح الحى يجب أن يكون له مركز جغرافى وحرية نسبية ، وتأييد من جانب الجمهور وجانب المثقفين كما يجب أن يقدم التشجيع للكاتب المحترف وأن تكون صورة المسرح ملائمة لمقتضيات العصر . ولم يتحقق شرط من هذه الشروط فى فرنسا حتى أقامت إصلاحات ريشيليو تقليداً جديداً .

الفصل الرابع

المسرح الإسبانى فى ظل لوب دى فيجايا

يزداد فشل إيطاليا وفرنسا وضوحاً إذا قابلناه بنجاح إسبانيا وانتصار إنجلترا . وقد لا نستطيع أن نقول الكثير عن التطورات القديمة للمسرح الإسبانى . وليس ثمة داع لذلك . فمعظم ما كان موجوداً قد عفا الزمن على آثاره ، وليس للقطع الباقية منه غير أهمية تاريخية . ولا نجد شيئاً يستحق العناية حتى نصل إلى الكوميديات الخشنة شيئاً ما التى كتبها بارتولومى دى تورس نهارو Bartolome de Torres Naharro ، ويعترف الكاتب بأنها كتبت بتأثير المسرحيين الإيطاليين والمؤلفات الأكثر شهرة للوب دى رويدا Lope de Rueda . ويمكن اعتبار هذا الأخير ، رغم ما يشوب معظم كتابته من طبيعة أرضية ، هو المنشىء الحقيقى لذلك الأسلوب التمثيلى الذى قدِّر له أن يصبح الصفة المميزة للعبقرية الإسبانية ـ متحرراً من القيود، رومانسياً فى روحه، غنائياً فى جوه، جامعاً بين الجد والهزل فى نسيجه، ويجب فى نفس الوقت أن ننوه بعمل جيل فيسنت Gil Vicente البرتغالى وخاصة فى ثالوثه قارب الجحيم Barca do Inferno سنة ١٥١٧ ، وقارب المطهر Barca do Purgatorio سنة ١٥١٨ وقارب المجد Barca do

Gloria سنة ١٥١٩ وهى تمثيليات من الطراز الأخلاقى التقى الذى كان له أثر ضخم فى تطور التمثيليات الدينية الإسبانية .

وحين كان (لوب دى رويدا) يؤلف كوميدياته كان التمثيل الاحترافى فى طوره الأول البالغ السذاجة . وقد كتب سيرفانتيس Cervantes عنه « أن كل الأجهزة التى فى حوزة مدير المسرح كانت تشتمل على حقيبة كبيرة ، وتتكون من أربع سترات بيضاء من سترات الرعاة يحف بها الجلد المذهب المحترم . وأربع لحى وأربع أطقم من الخصل المدلاه . ونحو أربع من عصى الرعاة . وكان المسرح يتكون من أربع أرائك مرتبة على شكل مربع ، وفوقها خمسة ألواح أو ستة ، فتتكون بذلك منصة على إرتفاع بضعة أقدام فوق سطح الأرض . وكان أثاث المسرح يتكون من بطانية قديمة تزاح بحبلين مكونة ما يسمونه غرفة تغيير الملابس . ومن ورائها كان الموسيقيون يغنون المواويل القديمة بدون أرغن » .

وكان لابد من أن يرتقى المسرح وينمو قبل أن تنتظر منه المزيد .

مسرح إسبانيا

كان من حسن حظ النظارة وكتاب المسرح فى مدريد وأشبيلية أنهم لم يضطروا إلى الانتظار مدة طويلة ، وحين ثبتت دعائم المسرح ، اتخذ صورة أكثر ملاءمة وأكثر مرونة من المسرحين الفرنسى أو الإيطالى .

كان المسرح على نظام الفناء المكشوف corrales الذى تعودت الفرق المسرحية الأولى أن تمثل فيه . وإذا أردنا أن نتمثله كان علينا أن نتخيل مربعاً يتكون من جدران المنازل بها نوافذ وشرفات تكون مشارف يطل منها النظارة الممتازون ، ويشتمل الفناء على مكان لوقوف الفقراء ، بينما بعض صفوف المقاعد على الجانب المواجه للمسرح يجلس عليها الرجال المحترمون ، ومن فوقها شرفة مخصصة للنساء الفقيرات . وفى سنة ١٥٧٤ كانت فرقة من كوميديا الفن الإيطاليين فى مدريد قد أعدت مثل هذا المسرح فى فناء باشيكا Corral de la Pacheca . وبعد بضع سنين (١٦٧٩ و ١٥٨٢) أوحى النجاح الذى لقيه إنتاج التمثيليات بإقامة دارين دائمتين للتمثيل على نظام الأفنية ، هما الكورال دى لاكروز Corral de la Cruz والكورال دل برنسيب Corral del Principe أما الممثلون فكانت لهم منصة طويلة

ضيقة إلى حد ما ليس لها ستارة أمامية ، لكن لها ستائر فى الخلف وعلى الجانبين بحيث يمكن إذا لزم الأمر أن يكشف عن نوع من المسارح الداخلية ، وكانت توجد شرفة من أعلى تمتد فوق منصة التمثيل ، وكانت تستخدم بانتظام لتمثيل النافذة العليا لمنزل أو لسور مدينة . ومن الواضح أن هذا المسرح بنى أساساً على نفس الأسس المعمول بها فى لندن المعاصرة ، وهذا التطابق الذى يكاد يكون تاماً بينهما يوحى بأن القوة المسرحية التى نمت فى هذين القطرين كان منشؤها إلى حد ما ذلك الإنسجام الذى تم على هذا النحو بين رغبات هذا الزمن وبين الفرص المتاحة للممثلين .

ففى هذا المسرح كانت ملابس الممثلين الغالية تمثل أمام النظارة منظراً كاملاً من الألوان المختلفة البديعة وكان فى هذا المسرح حسن الإعداد لإلقاء أبيات الشعر ، وكان هذا المسرح يبعث النشاط فى خيال الجمهور ولم يبدأ الإكثار من استخدام التأثيرات والآلات المسرحية إلا فيها بعد ، فى القرن السابع عشر . وكان من نتيجة ذلك ـ كما قال لوب دى فيجا ـ أن أخذت روح المسرح الحق فى التبخر فلقد قال حينذاك (لقد صار المديرون يستخدمون الآلات ، وصار الشعراء يستخدمون النجارين ، وصار السامعون يستخدمون أعينهم) .

ولا مراء أن هذه المسارح كانت بها عيوب كثيرة ، ولا مراء أن مديرى المسارح والممثلين وكتاب المسارح كان لهم ما يبرر شكواهم بين الحين والحين ، لكن الظروف كانت فى أساسها مهيأة لإنتاج مسرح حى ، إذ لم تكن إسبانيا ـ كما كانت إيطاليا ـ خاضعة للقواعد الكلاسيكية الزائفة التى وضعها الأكاديميون النظريون ، بل كان الصناع وعلية القوم يشتركون فى حبهم للمسرح ، وكان لدى الممثلين فرصة سانحة للحركة . ووجد المؤلفون

أن تحليقاتهم الشعرية يمكن أن تحدث تلاوتها أثراً طيباً فى المسرح المكشوف الذى كانوا يكتبون له . وما كادت تبتكر وسيلة ملائمة للتعبير حتى فتح الباب للمسرح المنمق الأسلوب الذى كان يتلهف عليه الرجال والنسوة فى عصر النهضة .

لوب دى فيجا

بعد الجهود الأولى التى بذلها لوب دى فيجا رويداً حاول كتاب آخرون فى شغف أن يستغلوا الصورة المسرحية وكان كل منهم ـ كما كان الكتاب قبل شكسبير مباشرة ـ يشارك فى خلق مسرح قومى . فلما اشتغل لوب دى فيجا بالمسرح سنة ١٥٨٥ لم يجد مسرحاً ثابت الأركان فحسب ، بل وجد سبيله ممهداً أيضاً لوجود تقليد أدبى حى ملهم إلى حد لا بأس به .

ومن الطريف أن هناك تشابهاً عجيباً بين حياة هذا الكاتب الفنية وبين حياة شكسبير . فقد ولد سنة ١٥٦٢ . أى قبل معاصره الإنجليزى بسنتين، لكن كليهما كرس جهوده للمسرح فى نفس الوقت تقريباً حوالى الحلقة قبل الأخيرة من القرن السادس عشر . وباعدت بين الرجلين تلك الهوة التى تتمثل فى الأرمادا الإسبانية ، فكان كل منهما فى جهل من وجود الآخر وكان مكان كل منهما فى بلده كمكان الآخر . كانت أعمالهما على تنوعها تشترك فى خصائص كثيرة . وكان الإختلاف الأساسى بينهما فى طول حياتهما وفى مدى إسهام كل منهما فى خدمة المسرح . فلقد مات شكسبير فى سن الثانية والخمسين مخلفاً ٣٧ مسرحية ، أما لوب دى فيجا فعاش حتى سن ٧٣ ، ويقدر ما كتبه بما لا يقل عن ١٧٠٠ مسرحية فضلاً عن عدة

مئات من القطع المسلية . ومع أن الأغلبية من كتاباته اختفت فقد بقى لنا من مسرحياته ٤٧٠ . لقد فاق الشعراء جميعاً فيما أظهر من يسر وخصب .

ولم تكن تمثيلياته مجرد محاكاة . فمع أن كثيراً من تمثيلياته أوحت بها جهود أسلافه ، فقد كان صاحب الفضل فى الجزء الأكبر منها . والمسرح الإسبانى مدين له بكثير من خصائصه المميزة . وقد طبع أعمال خلفائه بطابع فهمه للحركة فى المأساة ، وصار أسلوبه فى الملهاة المحزنة هو الأسلوب المعترف به من الآخرين ، وكان صاحب الفضل فى تنمية النموذج الخالص لكوميديا الرداء والسيف ، التي تتجه أحياناً نحو الرومانسية وأحياناً نحو ملهاة النماذج الاجتماعية وقد عرفنا منذ عهد قريب أنه خالق المسرح الحق للكادحين Proletarian Theatre وكان بعض أشخاص المسرح مثل المهرج المرح Gracioso ، برغم ما سبقها من إرهاصات ـ من خلقه هو .

وكان فى مسرحياته يعنى قبل كل شيء بالاستئثار باهتمام النظارة، وأننا نتخيل أن شكسبير لو انفسح وقته لصياغة نظرياته النقدية فى صورة بحوث لجاءت فى صورة قريبة الشبه بالصورة التى شرح بها المؤلف المسرحى الإسبانى أهدافه فى (الفن الجديد لكتابة التمثيليات فى هذا العصر Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo) فقد كانت روح هذا البحث واضحة لا تعرف الملاينة . يقول لوب : « إنى أعرف كل القواعد ، لكن إذا كان علىّ أن أكتب ملهاة جعلت بينى وبين النظريات باباً موصداً بستة أقفال فتخلصت من تيرانس وبلاوتوس . . . وكتبت طبقاً للفن الذى ابتكره المتلهفون على تصفيق الجمهور » .

لقد كان يعمد إلى الإمتاع أولا وكان المسرح محك قدرته على الإمتاع ولعله

كان يتمنى لو كتب مسرحيات « أصح » لكنه كان فى الواقع على استعداد لأن يقدم لجمهوره ما يطلبه .

إن مسرحياته غنائية فى روحها ، لأن المستمعين الإسبانيين فى العصر الذهبى كانوا كالمستمعين فى إنجلترا المعاصرة يحبون الإنصات إلى ألفاظ مشبعة بالعاطفة غنية بالموسيقى . إننا نجد واقعية فى عمل لوب ، لكنها كانت واقعية ألهمها الخيال وزاد عمق أغوارها ، ولم تكن هذا الشىء الكئيب الشاحب التعس الذى يتسلل إلى كثير من المشاهد الحديثة . فكنا فى تمثيلياته نجد المسرح الحق ـ جريئاً عاطفياً مقاماً على تقاليد المسرح الصحيحة ، مستمداً قوته من المفارقات القوية .

ولا يمكن إدراج معظم مسرحيات لوب فى نوع بعينه من أنواع المسرح ، فإنها كلها تقريباً تشمل عناصر عالية وعناصر واطئة ، عناصر مأساة وعناصر ملهاة ، وكان بعضها أكثر جنوحاً إلى أحد الإتجاهات ، وكان بعضها أكثر جنوحاً إلى الإتجاه الآخر . والكثير من قصصه مستمد من التاريخ وإن لبست الأحداث التاريخية ثوب المسرح ، وكان الكثير منها مستمداً من قصص الخيال . لكن التصوير القوى قد بعث الحياة فى المادة الرومانسية . وكل ما نستطيع قوله إننا نجد فى خلال عمله بعض المسرحيات التى يمكن أن نسميها مآسى ، لأنها تركز عنايتها فى الحوادث المحزنة الناتجة عن التقاليد الاجتماعية التي كانت تسير عليها الأرستقراطية فى كل مكان ، كما نجد تمثيليات أخرى يمتزج فيها المحزن والسار ، فيكون لها أثر الملهاة المحزنة من الوجهة الفنية . ونجد كذلك تمثيليات أخرى تقصر همها على مصالح الفلاحين أو مغامرات الشباب أو تهريج الجهلة . ونجد أنفسنا فى لحظات فى جو الليلة الثانية عشرة لشكسبير ـ وفى لحظات نجد أنفسنا

نحدث « بوتوم » فى حلم ليلة فى منتصف الصيف . وفى لحظات أخرى نجد أنفسنا أقرب إلى روح روميو وجولييت . ذلك أن شكسبير ولوب قد سارا فى مدارين ليس بينهما اختلاف كبير . ولكننا نفتقد فى لوب تركيز (هاملت) وغرابة العاصفة . فإننا بين مسرحيات لوب نتحرك من روح (واضيعة الحب) إلى (جعجعة بلا طحن) إلى (الخير فيما ينتهى بالخير) كما نتنفس كثيراً من نسيم المسرحيات التاريخية . أما روح المأساة ، وما وراء الطبيعة ، فلا نعثر منهما فى تمثيليات لوب إلا على القليل .

ويتضح الجانب القاتم من أعماله بجلاء فى (العقاب بلا انتقام)-El Cas tigo sin Venganza التى طبعت سنة ١٦٣٥ ، وهى تروى قصة دوق فرارا الذى وقع ابنه فدريكو فى غرام زوجته الشابة . فلما ظهر الدوق على تلك العلاقة ، وقع عقله فريسة لعواطف متصارعة . لكنه اهتدى آخر الأمر إلى فكرة تمكن بها من عقابهما . وأهم من هذا أنه تمكن بها من تطهير شرفه دون أن يلوث يده بالدماء . فقد أحكم وثاق زوجته فى حجرة مظلمة ، وألقى عليها غطاء ، وأخبر فدريكو أن خائناً قد وقع فى الكمين ، وأنه يجلس هناك . فصرع الإبن عشيقته زوجة أبيه بسيفه ، وذبحه الرجال خارج القصر حين أخبرهم الدوق أن الدوقة قتلت . والقصة فى أساسها ميلودرامية استثارية غير أن لوب برغم عجزه عن خلق روح المأساة ـ فد نجح فى أن يضفى التشويق الدائم على عمله بفضل تصويره الجرىء لجموح العاطفة والحماسة القائمة فى شعره ، وتتكشف المؤامرة الأثيمة للفهم الواعى الرقيق وتستثير عقلية الدوق الملتوية فى شجاعة ، فى عظمة تومض كالشهاب . على أن الأغلب فى تمثيلياته أن يتحول الجو الذى كان يمكن أن يتمخض عن مأساة إلى روح الملهاة المحزنة . وكان هذا يتم عموماً عن طريق مؤامرة تبعث على الدهشة . فالغيرة والحب فى مسرحية (الحقيقة بعد الشكLo Cierto

Por la dudoso) طبعت عام ١٦٢٥ ، يوحيان بأن القصة لابد أن تنتهى بكارثة . فالملك (دون بدرو) استبدت به الغيرة من أخيه (دون أنيرك) العاشق الرسمى (لدونا جوانا) ، ومن جهة أخرى فإن وصيفة جوانا (دونا إينيس) كانت تحب دون أنريك وتحاول جاهدة أن تحصل عليه لنفسها . وتهدد هذه الحركة بغضب الملك وصدور المراسيم بالنفى والقتل . لكن تختم القصة بحيلة تقليدية إلى حد ما ، فيتزوج أنريك وجوانا بينما يتخلى الملك عن غيرته ، ويقبل ما حدث .

« إن ما حدث ليس له علاج ، لذا فقد غفرت له ، ووافقت على زواجهما» .

ولا يكاد يكون فى هذا شىء قيم من حيث حركة القصة المسرحية لكن التمثيلية هنا أيضاً تستمد حياتها من العلاقات الوثيقة المتداخلة للخلق البشرى ، التى تعرض فى مختلف مشاهدها ، فنجد من جهة خلجات الشك تساور عقل جوانا الأمينة حين توازن بين عاطفة دون أنريك وبين الاستمتاع بأن تكون له ، ونجد من جهة أخرى غيرة ملتوية عند الملك الذى أغرى بمغازلة جوانا لمجرد علمه بأنها محبوبة أخيه . وهذه الملهاة المحزنة ليس لها غير قيمة ذاتية قليلة ولكن حركتها تمضى فى قوة ، وتنبض الحياة من خلف القناع غير المعبر ، ويمكن أن يقال مثل هذا عن مسرحيات مثل (دسائس كلاورو) Los embastes de Clauro عام ١٦٠٠ وفيها نجد ياجو النذل قد فشل تدبيره لتحطيم حياة زوجية ، ومسرحية (باز فدريكو El halcon de Federico التى طبعت سنة ١٦٢٠) والتى أخذها عن قصة بوكاشيو وبنى عليها الشاعر الإنجليزى تنيسون موضوعه عن الباز The Fal-con .

ومما له أهمية خاصة من تلك الملاهى المحزنة (الكاستلفينيون والمتناجيون) Castelvines y Monteses عام ١٦٠٨ وترجع أهميتها إلى موضوعها ، وفى هذه الملهاة يعالج لوب قصة روميو وجوليت فى مزيج غريب من النشوة الغنائية والمرح التهريجى . وتفتتح هذه المسرحية بحفلة الرقص التى يقابل فيها روزيلو مونتس Roselo Montés جوليا Julia لكن الموقف يتعقد لأن لجوليا محباً آخر هو ابن عمها أوتافيو وتعطى روزيلو علامة على حبها إياه ثم تميل فى حذر إلى سحب ما قالت له ثم تغرى فى تمنع وتردد بقبول بثه لغضبه وامتعاضه :

روزيلو : لقد صرت لى وحدى أيها النجم المتلألىء .

فى السر إذا شئت : فثمة صداقة وثيقة

بينى وبين أخ مقدس وهو سيعيننا فيما أعلم

لكن إذا تحرج ضميره

وجدت حيلة لعلاج الموقف

جوليا : إن كلماتك تهز أعماق روحى

روزيلو : ما سبب مخاوفك يا عزيزتى

جوليا : أكثر من ألف سبب

روزيلو : إنما هى مخاوف وهمية . فما يتم الزواج

حتى يقف كل تنافس وتموت كل كراهية

إن الحب يهيب بنا أن نسلك هذا الطريق السرى الأمين

الذى يحمى بيوتنا من البغضاء

وسيكون حبنا إيذاً بالسلم الدائم

جوليا : احرص على ألا تنسى عهداً من عهودك

روزيلو : أقسم على ذلك ، ولتخذلنى السماء

إذا أنا نسيت العهد

جوليا : لا تقسم ، فقد قرأت أن الله والناس

لا يصدقون الذين يسرعون بالأيمان

روزيلو : وماذا أقول أيتها الحلوة ؟

جوليا : قل إنى لبانة قلبك .

وبعد زواجهما السرى مباشرة تنشب معركة بين الأسرتين وفى خلالها يقتل (أوتافيو) بيد (روزيلو) فينفى هذا الأخير ويسمع خلال رحلته إلى « فرارا » أن جوليا وعدت بزواج الكونت (باريس) ـ وكان الصحيح إنها حين اضطرها والدها إلى الموافقة ، وجدت دواءها الوحيد فى جرعة أعدها لها الراهب . وكانت جوليا نفسها تحسبها سماً قتالاً ، ولكنها تفيق فى القبو وتقابل فيه روزيلو ، ويتقدمان متنكرين إلى بيت أبيها ويشتغلان فيه خادمين ، ولا يمضى وقت طويل حتى تنادى جوليا أباها من حجرة علوية وتحمله على الإعتقاد بأن الصوت الذى يسمعه هو صوت ملاك . وتحيطه بحقيقة الزواج . وكانت النتيجة أن روزيلو حين اكتشف أمره ، وكان على وشك أن يعدم لخروجه على أمر النفى ، يتشفع له والد حبيبته العجوز . وتكشف جوليا عن نفسها وينتهى كل شىء نهاية سعيدة .

ولعل الموضوع الأساسى (لروميو وجولييت) أدخل فى باب الملهاة المحزنة

الرومانسية منه فى باب المأساة الخالصة ، وإلى هذا الحد يكون علاج لوب للقصة أكثر انسجاماً مع الحوادث من علاج شكسبير . لكننا حتى مع التسليم بذلك ندرك مدى ما ضحى به لوب من أجل حبك القصة والإستثارة المسرحية ، فقد خلت مسرحيته من شيء يشبه الثرثرة الساذجة للمربية ، كما خلت من خيالات الشباب الرائعة . التي تتمثل فى مركينتو الشهم النبيل ، فالكل هنا فى مستوى واحد ـ مستوى المؤامرة والأحداث المثيرة .

ويدخل شيء أجدر بالتقدير فى (زهرة أشبيلية La estrella de Sevil-la ١٦١٥) وإن وجب أن نذكر فى دراسة هذه المسرحية أن الدراسة الحديثة تميل إلى أن تنكر نسبة هذه المسرحية إلى لوب . ويتعلق الموضوع الأساسى فيها بأعمال فارس إسبانى صدع بأمر ملكه فقتل رجلاً لم يكن صديقه فحسب ، بل كان أيضاً أخاً الفتاة التى كان على وشك أن يتزوجها . ومع أن الملك حاول حمايته بعد ارتكاب القتل ، فإن القضاة رفضوا أن يتلاعب أحد بالقانون . وأخيرا لم ينج البطل من الموت إلا بعد أن اعترف سيده الملك بكل شيء . والعنصر الهام هنا هو عرض المشاهد الختامية للتمثيلية . فهى تعرض عالماً ليس للحاشية فيه غير مقام عبيد الملك ، وهم لا يفشون أسرار سيدهم ، حتى ولو أدى ذلك إلى نجاتهم من الموت . ولكن يتكشف وراء جدران القصر عالم آخر . فقد صار على الملك أن ينحنى لقوة أكبر من قوته . قوة العدالة التى لا سبيل إلى العبث بها ، والتى تسمو على كل شيء .

وكان وجود هذا العالم يضفى قوة خاصة على بعض مسرحيات لوب ويمكننا أن نذكر من هذه المسرحيات الملك القاضى الأفضل (El major alcalde el Rey) طبعة عام ١٦٣٥ وبئر الأغنام Fuante Ovejuna نحو

١٦١٤ ويجدر بنا أن نفحص قصتي هاتين المسرحيتين فحصاً دقيقاً . فالمسرحية الأولى تفتتح بمناجاة سانشو (Sancho) لنفسه بحبه العاطفى لإلفيرا (Elvira) ابنة الفلاح نونو (Nuno) ، وفى مشهد فكاهى ممتع يوافق نونو ، بشرط أن يعد سيده (دون تللو) بإعطائه منحة أو عملاً دائماً ، والجو كله عابق بالسرور الريفى والمرح الرعوى ، ونرى فى المشهد الثانى (دون تللو) وقد عاد لتوه من الصيد . إنه ينعم بالحياة فإذا سمع برجاء سانشو أعطاه فى سرور هدية زواج تتكون من عشرين من الأبقار ومائة من الأغنام . لكنه حين شرف حفل الزفاف بحضوره أصيب بحب جارف لإلفيرا ، فقام يعاونه المتملق كاليو بمهاجمة بيت نونو واختطافها . ونرى فى الفصل الثانى دون تللو يحاول إقناع الفتاة بأن تكون خليلته ويحضر سانشو ونونو للإستنجاد بمروءته لكن خدمه يطردونهما فلم يبق لهما غير طريق واحد ، هو أن يذهب سانشو إلى بلاط الملك ويلتمس عنده العدالة فيحصل منه فى النهاية على أمر بإطلاق سراح (إلفيرا) غير أن دون تللو يزدرى هذا الأمر فيسمع الملك بذلك النبأ ويقرر أن يذهب شخصياً إلى جاليسيا :

الملك : إذا شك العالم كله فيمن أكون

فعليك أن تقول نبيلاً من قشطلة

وتضع يدك على فمك هكذا

احترس والتفت إلىّ جيداً

فلا أراك بغير هذين الإصبعين على شفتيك

سانشو : انظر يا مولاى فى قضية شرف فلاح متواضع

لا يمت إليك بصلة قريبة . فابعث بأحد القضاة أو

ابعث بقائد عادل إلى جاليسيا

لينفذ فيها أمرك

الملك : الملك أعظم قاض

وفى اللحظة التى كان فيها دون تللو يستعد لإجبار إلفيرا على الخضوع لرغبته وصل الملك إلى بيت نونو فحيا فى ترفق جمهور الفلاحين والعمال والرعاة ثم تقدم إلى قصر تللو ، وكشف عن شخصه وأمر بقتل تللو ، لكنه قرر أن يتزوج إلفيرا أولاً ، حتى تستطيع تلك المرأة الأمينة أن تتزوج سانشو ببائنة قدرها نصف أراضيه ودخله المكدس .

وإن تلك الروح العاطفية التى يتناول بها لوب الفلاحين لتتضح بصورة أجلى فى مسرحية فونتى أوفيونا Fuente Ovejuna وقد قام فى هذه المسرحية ـ دون أن يشعر ـ بابتكار صورة مسرحية قدِّر لها فيها بعد أن تقرن بالتجارب التى عملت فى مسرح الكادحين . ولا يكون بطل هذه المسرحية أساساً شخصاً واحداً ، بل حشداً من الفلاحين . فى قرية فوينتى أوفيوناFuente Ovejune وكان القائد فرمان جومزدى جوزمان (Fernán Gomezde Guzmán) رجلاً خليعاً مستهتراً أراد إغواء لورنسيا (Laurencia) فهدده وخيب رجاء فروندوزو (Frondoso) الوضيع الأصل فثار ثائر القائد ، وقبض على الشاب التعس ، وضرب أبا لورنسيا واختطفت الفتاة ، فاجتمع أهل القرية يتشاورون :

استبان : هل اجتمع مجلس البلدة

بارلدو : لست أرى شخصا واحدا

استبان : ما أشجعنا فى وجه الخطر !

بارلدو : لقد أحيطت كل المزارع علماً بما وقع .

استبان : إن فروندوزو سجين فى البرج ، وقد ساءت حال ابنتى لورنسيا بحيث لم يعد فيها أنل إلا أن يتداركها الله برحمته . (يدخل جوان روجو ومعه رجل آخر)

جوان روجو : من ذا يردد شكواه عالياً حين يكون الخلاص فى الصمت ! الصمت استحلفكم بالله . . . الصمت .

منجو : لقد أتينا لتحضر الاجتماع .

استبان : يا فلاحى هذه القرية ، إن رجلاً مسناً غرقت لحيته فى دموعه يتساءل ما هى الطقوس ، ما هى احتفالات الدفن التى أعددناها نحن الفلاحين الفقراء المجتمعين هنا لبيوتنا التى اغتصب منها الشرف ؟ وإذا كانت الحياة هى الشرف فكيف نحيا إذا كان هذا الوحش لم يترك منا واحداً إلا أهانه ؟ تكلموا هل منا أحد إلا أصيب بالجراح العميقة والإهانة المسمومة ؟ احزنوا الآن ، نعم ابكوا ، إذا كان كل شىء قد ساء فكيف إذن تقولون إنه خير ؟ إن أمام الرجال عملاً يجب أن يقوموا به .

ويميل الفلاحون إلى الحذر حين تدخل لورنسيا بشعرها الأشعث بعد أن اغتصبها القائد وفى حديث مثير تحفزهم إلى العمل :

لقد لطم وجهى وتلطخ بالدم فى هذا البلاط الأمين ، إن بعضكم آباء ولبعضكم بنات فهل قلوبكم تلاشت فى جنوبكم أيها الأذلة الجبناء ؟ إنكم خراف ! إن اسم بلدكم على مسمى فونت أو فجونا (بئر الخراف) خراف

والله خراف خراف . أعطونى حديداً لأن الحجر الأصم لا يستطيع أن يحرك شيئاً لا الصور ولا الأعمدة ـ وإن كانت من حجر الجسبار ـ إن الكائنات الحية الخرساء التى يعوزها قلب النمر لا تفلت سارق صغارها ، بل تمزق أوصاله قطعة قطعة وهى تتبعه إلى حافة البحر الهائج ، بينما هى تستدر رحمة من الأمواج الغاضبة .

لكنكم أرانب أيها الفلاحون

قد كفرتم بإسبانيا .

إن زوجاتكم تتبخترن أمامكم .

وفى أعقابهن الذكور !

فاطووا ما تنسجون فى أحزمتكم .

وامتشقوا حسام الرجولة ،

لأنى أقسم بالله الحى ،

إن نساءكم يجرؤن

على تمزيق أولئك المستبدين المخيفين

والتحدى السافر للخونة

فليكف بناتنا عن الغزل !

ولنجمع الأحجار ولا نخش شيئاً

هل تستطيعون الابتسام أيها الرجال ؟

هل ستجاربون ؟

ويهاجم الجمهور القصر ، ويقتل القائد بيد استبان . ويفهم أهل القرية أن هذه الجريمة ستقابل بالتنكيل بهم . فيتذاكرون فى مشهد بالغ الإمتاع ماذا يفعلون حين تأتى الشرطة ويتفق الجميع على أنهم مهما صب عليهم من تعذيب ، فسيؤكدون أن القائد إنما قتله الشعب جميعاً . وأن قاتله هو قرية (فونتى أوفجونا) ويلى هذا مشهد آخر يصغى فيه فروندوزو ولورنسيا لإستجواب رفاقهم بينما قاضى الملك فى حجرة أخرى يطلبهم للإستجواب واحداً واحداً :

القاضى : (من الداخل) أيها الرجل العجوز لست أبغى غير الحق فتكلم !

فروندوزو : رجل عجوز يعذب ؟

لورنسيا : يا للبربرية !

استبان : (من الداخل) فكوا عنى الوثاق قليلاً ـ

القاضى : (من الداخل) فك عنه . من قتل فرناندو ؟

استبان : (من الداخل) فونتي أوفجونا

لورنسيا : حسناً أبتاه ـ لك المديح والمجد !

فروندوزو : لقد واتته القوة والحمد لله

القاضى : (من الداخل) خذوا هذا الولد الذى هناك . تكلم أيها الجرو فأنت تعلم من هو الرجل ؟ إنه لا يقول شيئاً . اضغطوا عليه .

الصبى : (من الداخل) أيها القاضى إن القاتل هو فونتي أوفجونا

القاضى : (من الداخل) أقسم بحياة الملك لأشنقنكّم إلى آخر رجل ! من قتل القائد ؟

فروندوزو : إنهم يعذبون الطفل ، وهذه هى إجابته .

لورنسيا : إن فى القرية شجاعة .

فروندوزو : فيها شجاعة ولها قلب .

القاضى : (من الداخل) أجلس المرأة على الكرسى . أعطها نصيبها .

لورنسيا : لا أستطيع الإحتمال .

القاضى : (من الداخل) أيها الفلاحون إذا أصررتم على عنادكم ففى هذه الآلة موتكم . إذن فاستعدوا ! من قتل القائد ؟

باسكوالا : (من الداخل) أيها القاضى لقل قتلته فونتي أوفجونا .

القاضى : (من الداخل) لا تكن بكم رحمة .

فروندوزو : لا أستطيع التفكير لقد خلا عقلى من كل شىء

لورنسيا : يا فروندوزو ، لن يخبرهم باسكوالا بشىء

فروندوزو : إن الأطفال أنغسهم فى منتهى الهدوء . .

القاضى : (من الداخل) إنهم يستمتعون بالتعذيب . . زدهم . . زدهم .

باسكوالا : (من الداخل) يا إلهى الذى فى السماء !

القاضى : (من الداخل) مرة ثانية أجيبينى . هل هى صماء ؟

باسكوالا : (من الداخل) أقول فونتي أوفجونا

القاضى : (من الداخل) امسكوا بهذا الصبى الذى خلع نصف ثيابه .

لورنسيا : لابد أنه منجو ! مسكين منجو

فروندوزو : إنه لن يستطيع الصبر والكتمان

منجو : (من الداخل) أوه . . أوه . .

القاضى : (من الداخل) فليذق

منجو : (من الداخل) أوه . .

القاضى : (من الداخل) انخسوه عسى أن يتذكر

منجو : (من الداخل) أوه . . . أوه . . .

القاضى : (من الداخل) من قتل القائد أيها العبد ؟

منجو : (من الداخل) أوه . . أوه . . إنى لا أتذكر ـ سأخبركم .

القاضى : (من الداخل) فكوا عن هذه اليد .

فروندوزو : لقد قضى علينا

القاضى : (من الداخل) فليربط من ظهره

منجو : (من الداخل) كلا سأبوح بكل شىء

القاضى : (من الداخل) من قتله ؟

منجو : (من الداخل) أيها القاضى إن قاتله فونتي أوفجونا .

إنه لا يكاد يوجد أى مشهد آخر فى مسرح النهضة يفوق هذا فى إدهاشه ، وإن دهشتنا لتزداد حين نتذكر أنه لم يصدر عن إنجلترا التى كانت قد قويت فيها الروح الديموقراطية ، بل من إسبانيا الأرستقراطية المتكبرة .

ولم نكد نلتفت حتى الآن إلى مسرحية أخرى للوب اسمها (زواج الراحة

أو الجميلة التى أسىء اختيار زوجها) La bella mal casada وقد طبعت ١٦٢١ . ويبدو أن هذه المسرحية جديرة بأن تذكر بين المسرحيات التى أشرنا إليها الآن لأنها فى الواقع أول عمل مسرحى وصل إلينا يعالج موضوع الحب والمال بأسلوب يقرب من أسلوب المسرح الفرنسى فى القرن الثامن عشر ، وموضوع هذه المسرحية حديث لدرجة عجيبة . فقد اضطرت لوكريسيا لفقرها وجشع أمها إلى أن تهجر (دون جوان) الذى تحبه لتتزوج مليونيراً من ميلان ، ومات المليونير بعد سنوات قليلة وقد أوصى لها بثروته ، على شرط أن تتزوج ابن أخيه وهو شاب ضعيف مشوه الخلقة واستطاعت بفضل الظروف السعيدة وحدها أن تهرب من الزواج الثانى الذى كان خطبه أفدح من الزواج الأول ، وأن تنضم إلى الرجل الذى لم تفارق صورته عقلها طول هذه السنين ولا يكاد يوجد مثل هذه التمثيلية شاهداً من هذه الفترة على أصالة لوب المذهلة لقد كان بعض مشاهدها يمكن أن تكتب عام ١٩٠٠ ويكاد يساويها فى هذا الإذهال التمثيلية الفلسفية (الفلاح فى أرضه)-El vil-lano en su rincon لبعت ١٦١٧ . وقد وضعت حوادثها على أنها حدثت فى فرنسا المثالية . وكان بطلها فلاحاً غنياً (جوان لابرادور) وكان على ولائه للملك يفخر بأنه ملك فى أراضيه . فإذا دعى إلى القصر كان من الواضح أنه لا يعتمد على الملك ، بل إن الملك هو الذى يعتمد عليه . وثمة مفاجأة أخرى فى مسرحية وفتيات أستوريا الشهيرات (Las famosas asturianas) طبعت عام ١٦٥٣ وفيها يدور الحوار كله فى لهجة قديمة . وواضح أن الهدف من ذلك كان تحقيق نوع من الواقعية التاريخية .

ونجد بين تمثيليات لوب العديدة أعمالاً كثيرة من نوع آخر . نجد ملاهى الحب والشهامة وهى مقالات خفيفة شائقة فى عرضها للنماذج البشرية . ومن أمثلة هذه (كلب البستانى) El perro del hortelano طبعت عام

١٦١٥ . وقصة هذه المسرحية مفتعلة ، رقيقة ، كريمة ، تعبث بالأشخاص كما يعبث اللاعب بكراته . فترى (تيودورو) السكرتير الوسيم لديانا كونتيسة بلفور ، وهو يغازل مارسيلا وانزلقت الكونتيسة إلى الحب عن طريق الغيرة كما يفعل كثير من رجال لوب ونسائه ، فاستهوتها جاذبية الشاب وتظاهرت بأنها تمهد له مغازلة مارسيلا ثم حبست الفتاة فى حجرتها على زعم أن قصة غرامها قد افتضحت للجمهور أكثر مما يليق فكان صراع فى صدرها بين الحب والشرف ولم يكن فى حل العقدة أى أثر لأصالة لوب إذ يدعى لوب لغريمه أنه ابن كونت وكان يعرف ، كما كانت ديانا تعرف ، أن هذا غير صحيح لكنها تترك الكذبة تمر لأن هذا يمهد لها زواجه فإذا اعتقد الآخرون أنه نبيل كان كل شىء على ما يرام . وبهذا نكون قد مضينا شوطاً بعيداً فى الطريق إلى عالم (بيرانديللو Pirandello) .

ولم تتجل براعة لوب فى أى مكان كما تجلت فى هذه المسرحية ولا يمكن أن يفوق شىء من الوجهة المسرحية مشهدها الإفتتاحى : حجرة فى قصر الكونتيسة ، الوقت ليل ، يعبر تيودورو وترستان المسرح جرياً :

تيودورو : أسرع يا ترستان . . فلتجر .

ترستان : من هناك ؟

تيودورو : لقد كشف أمرنا

ترستان : انزل بسرعة

(ولا يكادان يختفيان حتى تظهر ديانا) :

ديانا : قف أيها السيد ، قف ، أمثل هذه الوقاحة أمام بابى ؟ التفت قف أثبت ، استيقظوا يا رجالى ، ألا يتحرك واحد فى المنزل ؟ لقد رأيت

شبحاً حقيقياً لا أضغاث أحلام . ماذا ـ هل نام القصر ؟

(يدخل فابيو)

فابيو : هل سيدتى تنادى ؟

ديانا : ما أشد برودك وما أشد حماستى ، اجر أيها الأحمق وائتنى باسم النذل الذى مر ببابى هذه اللحظة .

فابيو : لست أرى أى نذل يا سيدتى .

ديانا : أمض حالاً . بسرعة . .

فابيو : لقد مضيت ،

ديانا : اسمه أو حياتك .

فابيو : ما هذا العالم الشرير ؟ . . . وابؤساه !

(يخرج . وتدخل أوتافيو القهرمانة)

أوتافيو : لقد سمعت صوتك . لكن لم أصدق أن سيدتى تنادى فى مثل هذه الساعة فى صوت مرتفع .

ديانا : أنت يابقية ضوء خافت يكاد ينطفىء ، فى أية ساعة تسللت إلى فراشك ؟ إنك تنهضين خفيفة من فراش وثير ، إن بدارى رجالاً يجعلون ساعات الظلام رهيبة مخيفة ، حتى أمام باب غرفتى . فهل هذه الوقاحة تليق يا أوتافيو ، وحين أنادى بأعلى صوتى يدور النعاس برأسك .

أوتافيو : لقد سمعت صوتك لكنى لم أصدق أن سيدتى فى هذه الساعة تنادى بهذا الصوت المرتفع .

ديانا : كلا لم أناد عد إلى فراشك لتحلم ! لتسترح !

وكثيراً ما تتكرر فى ملاهى لوب المقابلة بين الحقيقة والخيال وبين المعتقد والواقع فعشاقه فى مسرحية (جزاء القول الحسن El premio del bien hablar) سنة ١٦٢٥ يستولى عليهم جملة من الشكوك والمزاعم وتتصارع النظرة التقليدية مع العاطفة الصادقة فى الملهاة المرحة (غرائب بليزا Las bizarrias de Belis سنة ١٦٣٤) وفيها نجد البطلة بليزا قد وهبت خيالاً زاخراً واستقلالاً روحياً فكسبت حب دون جوان كردونا من منافستها لوسندا Lucinda بل نجد أيضاً - كما نجد فى براندلوا - ذلك التباين بين العقل والجنون . وفى مسرحية (إن لها طريقا La ioba para los otros discreta para si ١٦٣٠) نجد ديانا ذكية تتظاهر بالسذاجة لتحقيق أغراضها بينما فى مسرحية (طبقات المجانين Los iocos de Valeucia ١٦٠٠) نجد مجانين حقيقيين ، ومجانين متصنعين وبعض الناس الذين يعتبرون فى عداد المجانين .

وتسيطر موضوعات الحب على هذه التمثيليات . ومن الطريف أن التقاليد الخلقية التى هى أساس كثير من المآسى الإسبانية حورت لتصير أساساً للمرح . فالغيرة صارت مثاراً للضحك . والنساء يسرفن فى المغامرات إلى حد كان بكفى فى المسرحيات الأخرى لتبرير نبذهن أو قتلهن . ففى مسرحية نزوات بليزا (Los melindres de Belisa) عام ١٦١٧ (التى تعرف أيضاً بالسيدة النزقة La doma melindrosa) نجد عاشقين يعملان خادمين فى أحد المنازل ويحدثان كثيراً من الاضطراب . وفى مسرحية (ليت النساء لا يرين Si no vieran los majeres) عام ١٦٣١ نجد أن عاشقاً يضطر إلى الاعتراف بأنه أقل اهتماماً بالشرف منه بحب

معشوقته . وفى (الاستحالة العظمى El mayor imposible) عام ١٦١٥ يشير عنوان التمثيلية إلى ما يتضح أنه منتهى الحماقة ـ وهو الإعتقاد بأن أية قوة فى الأرض تستطيع الحيلولة بين المرأة والرجل إذا أحبه قلبها .

ويعزف لوب على هذه الموضوعات أنغاماً مختلفة ، وهو يذهلنا باستمرار بإدخال فكرة غير منتظمة أو تغيير مفاجىء فى سير ما يبدو أنه موقف تقليدى . وفى كوميديات أخرى مثل (صلب مدريد-El acero de mad-rid) كتبت سنة ١٦٠٣ نجد بطلات تسيطر عليهن الرقيبات العاذلات يجدن الوسائل لمقابلة عشاقهن . وفى هذه التمثيلية بالذات نجد بليزا وقد فتنها ليزاندرو تهرب من قبضة تيودورا بأن تجعل خادم ليزاندرو بالتران يمثل دور الطبيب ويصف دواء لها الإقامة فى مدريد حيث يكون عليها تعاطى دواء يتكون من ماء مشبع بالحديد . وأن تتمشى كثيراً فى المدينة ، وحينئذ تسنح لها فرصة لقاء حبيبها . ومسرحية (الحب دون معرفة من المحبوب ١٦٣٠ Amar sin saber a quién) بقصتها المعقدة عن دون جوان وليوناردو تمثل بوضوح مهارة لوب فى تشكيل مؤامرة المسرحية . وشخصية فينيزا فى مسرحية العاشقة الذكية (La discreta enamoradia سنة ١٦١٨) تضيف إلى النوع نفسه من المؤامرة رسم الشخصيات بينما البطالة التى تحمل الإسم نفسه وإن اختلفت عن هذه البطلة كل الإختلاف (فى مسرحية طعم فنيرا El anzuela de Fenira ١٦٧١) نجد أن لوب كان يستطيع رسم الرجال والنساء رسم الفنان القادر كلما أراد ذلك .

وفى وسط هذه الأعمال المرحة المصطنعة تواجهنا على حين فجأة تلك التمثيلية العجيبة دوروتيا La Dorotea ١٦٣٢) وقد اشتملت على كثير من حياة لوب وفيها يسبق موسيه Musset الفرنسى فى تحليله الرقيق لحركات

القلب البشرى التى لا يمكن التكهن بها وهى تتناول قصة دوروتيا المرأة المتزوجة التى تحب الشاعر فرناندو ولكنها خائنة لعشيقها وزوجها على السواء ـ وقصة الشاعر الوامق الذى يحاول الفرار من حبه بالفرار إلى مدينة أخرى ثم بالإنضمام إلى أسطول الأرمادا فى غزوته لإنجلترا ـ وتكشف هذه القصة عن قوة ملاحظة نفسية وشفافية روحية لا يكاد يكون لها نظير فى عصره .

ومن الصعب أن نصل إلى حكم نهائى على أعماله ، فلاشك أنه مسرحى مذهل فى ابتكاره وفى عمقه فهو يوضح أمامنا عالماً متنوعا زاخراً بمختلف الألوان لكن به عيوباً كثيرة . ولا يستطيع كاتب أن يكثر إكثاره ثم يأمل أن يبلغ عمله ذلك الكمال النهائى الذى تبلغه العبقرية فى أسمى مظاهرها . فكثيراً جداً ما نرى فى قصصه تعجلاً فى رسم الموضوع ومشاهد توحى لنا بما كان يبلغه لو انفسح وقته لإكمال الخطوط والشخصيات .

ولعل هذا كان السبب فى أن مسرحياته كانت سيئة الحظ بشكل خاص خارج إسبانيا فقلما كانت تمثل ولم يشأ المسرح الباريسى عرض مسرحياته كما هى وإن كان (روترو) و (موليير) مدينين بالكثير لكتاباته . أما المسرح الإنجليزى فلم يكد يعرفه . لكن هنالك فى إنجلترا أيضاً تتراءى مشاهده من خلال مسرحيات لا عدد لها منذ عهد (فلتشر) . لقد كان الناس يجدون عند شكسبير التناغم بين الموضوع والتصور والتنفيذ ، أما عند لوب فهم يشعرون بالعجب من قوة الأصالة يشوبها السخط على طريقة تناوله لمادته المسرحية .

على أن الفرصة تسنح له الآن لاستعادة مكانته بعد سنوات طويلة لقى فيها إهمال الجمهور فى الخارج . فلقد كشف البحث الحديث من جديد عن

التنوع الفريد فى عمله وأن مسرحياته (مثل فونتى أوفجونا) التى ظلت مجهولة لغير قليل من المتخصصين ترجمت الآن وعرضت فى صورها الأصلية ولم يترجم من تمثيلياته إلى الإنجليزية إلا أقل القليل لكن السبيل إليه قد فتح . ومن الممكن أن تجعله السنون القادمة أكثر شهرة مما كان عليه حتى الآن ـ فقد كان اسماً يقرن بأعمال مجهولة .

كالــــدرون

كان خليفته المباشر (بدرو كالدرون دللا باركا Pedro Calderon de la Parca) أوفر منه حظاً لأن مركزه فى القصر أمده بالأمان من الفقر ، ولأنه لم يكن مضطراً إلى الإسراف فى التجديد كما اضطر سلفه . ولم يحاول منافسة سلفه فى خصوبة الخيال فكان لديه متسع من الوقت لصقل أعماله وتجديدها . ومع ذلك كان إنتاجه من التمثيليات أكثر من انتاج معظم المؤلفين المسرحيين ، ففى سنة ١٦٨٠ كان قد ألف (١١١) مسرحية و (٧٠) مسرحية دينية ، وعدداً لا بأس به من كتابات أخرى للمسرح .

وحين ننتقل من مسرح لوب إلى مسرحه يكون أول ما يلفت نظرنا ارتفاع فى مستوى النغم والجود وقلة فى التلقائية . لقد كان لوب يصور نظام السلوك الذى كان يسيطر على إسبانيا فى تلك الحقب ، لكنه كان محفوفاً بأنسام طبيعية بحيث ينقل أنسام الطبيعة إلى داخل القصور . أما فى كالدرون فنحن وسط مواصفات ومراسم فلقد صيغت طبيعته فى قوالب التقاليد . فنشعر أنه يتجه نحو علية القوم ، أكثر مما يتجه نحو الجمهور العام . وكان من نتيجة ذلك أننا وإن كنا من غير شك نشعر معه أننا فى حضرة فنان أكثر صقلاً من لوب ، فإننا نفتقد فى كتابته وهج الحيوية الذى يطالعنا فى قراءة تمثيليات لوب . ورغم تحسس الرومانسيين لكتاباته وهو تحمس فى غير

موضعه ، نرى أنه أقل عبقرية من لوب . لقد قيل أن « لوب دى فيجا قد جسد عبقريته ، أما كالدرون فقد عبر عن عبقرية جيل ـ ولعل الحق هو أن نحوِّر فى هذه العبارة فنقول : لقد عبر كالدرون عن عبقرية أمة فى عصر بذاته من عصور تطورها بينما نرى فى أعمال لوب الإنسانية العامة الخالدة غير المتغيرة ، تطل من وراء الأقنعة المعاصرة لأشخاصه .

ويتمثل هذا الإختلاف بين الرجلين فى أننا نرى تمثيليات لوب تعتمد فى أساسها على موضوع الحب ، بينما مسرحيات كالدرون كثيراً ما تخص بعنايتها مفهوماً خاصاً محدداً للشرف . فالأول يحظى باستجابة عالمية أما الآخر فمعتمد كل الإعتماد على التقاليد الاجتماعية السائدة فى أيامه .

فإذا تحدث فلاحو (لوب) فى (فونتى أوفجونا) عن الشرف كانت كلماتهم فى لغة الرجال ، وإذا تحدث أشخاص كالدرون عن الشرف خلتهم يتحدثون باللهجة القسطلية [1] الضيقة .

ومع ذلك فعلينا أن نقارن بين حظى هذين الكاتبين . لقد حظى كالدرون بشهرة عالمية بينما لم يكد لوب يعرف خارج إسبانيا ، ولعلنا نستطيع أن نستخلص درساً من هذا . فلقد كان لوب ثورة متأججة ، قوياً نافذ النظرة ، قوى الملاحظة ، لكنه كان مهملاً فى كتابته ، وكان هذا الإهمال هو الحاجز الذى حال بينه وبين أن يحظى بكامل التقدير من الناس . لقد كان المسرح بحاجة إلى الصفات التى أمده بها ، لكنه لا يستطيع العيش على هذه الصفات دون سواها فطبيعته التقليدية تستلزم دائماً الإحكام والعناية بالصورة ولو كان شكسبير من الإهمال بالدرجة التى حسبها الناس لما بقى له إعجابنا

(١) مقاطعة فى إسبانيا .

العظيم . لقد فشل لوب لأن (صورته) كانت بها عيوب . بينما قامت شهرة كالدرون على مهارة الصانع الحاذق فإنه على ضعفه فى الفهم السريع للقيم المسرحية ، ذلك الفهم الذى يميز تمثيليات لوب كلها استطاع بحسه بالشكل والتوازن وعاطفيته الرقيقة أن يخفى عيوباً ظلت ظاهرة فى زميله . وثمة فرق آخر بين الكاتبين فلقد كان كل منهما شديد العناية بالقصة التى يرويها ، لكن الأول اقتنع فى معظم الأحوال بالخطة والأشخاص ، أما كالدرون فقد أدخل ما يمكن أن يسمى بالنغمة الفلسفية . وحيثما اعتمد المسرح على القصة والأشخاص فلا سبيل له إلى بلوغ العظمة . وإنما يبلغ الكاتب أوجه إذا أضيئت تلك العناصر بضوء الفكر والتبصرة .

وتجلت الصفة الفلسفية فى كالدرون فى نجاح تمثيلياته الدينية (autos) وكانت نوعاً متميزاً من المسرحيات التى ازدهرت فى إسبانيا وجدت فى كالدرون كاتبها الأعظم . ،إذا كانت التسمية التى اتخذتها هذه المسرحية الإسبانية تدل على معان واسعة إلا أنها عند هذا المؤلف لها معنى خاص هو التمثيليات المقدسة autos sacramentales فى الإحتفال بيوم جسد المسيح وذكرى الكأس المباركة . وكانت هذه التمثيليات رمزية وكان أبطالها معانى مجردة كما كانت شخصيات المسرحيات الأخلاقية .

وكانت تمثل فى الإحتفالات الدينية . وقد كتب أحد الهولنديين وكان قد زار مدريد سنة ١٦٥٤ وصفاً تفصيلياً لطريقة إخراج هذه التمثيليات جاء به أن الإحتفال كان يبدأ بعرض كبير ، وكان يصاحب الموكب فى تجواله بالشوارع الملك وأشرافه وأفراد الشعب وتماثيل عجيبة العمالقة فى شتى الملابس ، وكان التمثيل يبدأ بعد فترة ، وكان المتفرجون الممتازون يجلسون فى شرفات ويقف غيرهم على الأرض .

وخير سبيل للحصول على فكرة عن طريقة إخراج هذه المسرحيات أن نقرأ وصف جورج تكنور (George Ticknor)لأورفيوس المقدس (El divino Orfeo) عام ١٦٦٣ .

يبدأ العرض بدخول عربة سوداء ضخمة على شكل قارب ، تجرى على طوال الشارع نحو المسرح الذى ستمثل عليه التمثيلية . . وفيها أمير الظلام، الذى يظهر كقرصان و « الحسد » يدير سكان القارب والمفروض أن كليهما يبحر خلال جزء من جانب الفوضى Chaos ، ويسمعان على البعد موسيقى جميلة صاعدة من عربة أخرى تتقدم من الحى الذى يواجهها فى صورة كرة سماوية تغطيها علامات الكواكب والأبراج ، ويحتوى أورفيوس الذى يرمز إلى خالق كل شىء . ويلى هذا عربة أخرى تمثل الكرة الأرضية وفيها الأيام السبعة للأسبوع والطبيعة البشرية ـ كل من فيها نيام . وتفتح هذه العربات حتى يستطيع من بداخلها من الأشخاص أن يظهروا على المسرح ثم ينسحبوا ثانية كأنما وراء المناظر وفق مشيئتهم . وكانت الآلات نفسها فى هذا العرض (كما فى كل التمثيليات الأخرى) تمثل جزءاً هاماً من تنظيم الاستعراض .

وعند وصولهم يأخذ أورفيوس المقدس بمصاحبة الشعر الغنائى والموسيقى فى صنع الخليقة ، وكان دائماً يستخدم لغة مقتبسة من الكتاب المقدس ، وفى اللحظة المناسبة يتقدم ، فيقدم كل « يوم » نفسه وقد أفاق من سباته القديم ، واكتسى رموزاً تدل على طبيعة العمل الذى تم .

وتدعى بعد ذلك على هذه الطريقة « الطبيعة الإنسانية » فتبدو فى صورة امرأة جميلة ، وتمثل شخصية « يوربيدس » فى القصة الخرافية . وتسكن معها شخصية تمثل « اللذة» فى الفردوس . وهى فى غمرة من السعادة تنشد دعاء

مقتبساً من المزمور السادس والثلاثين بعد المائة ، تمجد به خالقها .

ويتلو هذا ، منظر الإغراء ، فالخروج من الجنة ، وتختفى إثر ذلك أيام النعيم واحدة إثر الأخرى ، وكانت هى الأيام التى لازمت « الطبيعة الإنسانية» من قبل على الدوام ، وكانت تنثر السعادة فى طريقها ، وهي الآن تتركها لتواجه نتائج محنها وآثامها . وتفيض نفس « الطبيعة الإنسانية » بالندم ، وتحاول التخلص من آثار آثامها ، ويحملها قارب فوق نهر (السلوان) إلى مملكة (أمير الظلام) ، الذى كان دائب السعى مع زميله (الحسد) منذ ظهرا على المنصة أول مرة . ليفوزا بلذة النصر . ولكن نصرهما قصير الأجل ، إذ يظهر (أورفيوس) المقدس على المنصة ، وهو يقوم بتمثيل شخصية (مخلصنا) بعض الوقت ، وهو يبكى عند منظر الخروج من الجنة ، ويتلو نشيد المحبة والحزن يصحبه العزف على القيثار التى اتخذت سمة الصليب إلى حد ما . ثم يعقد العزم وهو فى أوج سلطانه على أن يندفع مقتحماً بلاد الظلام ، وتقصف حوله الرعود والزلازل ، ولكنه يجتاز ما يقف فى سبيله من عقبات ، وينقذ « الطبيعة الإنسانية » من العقاب ويركبها مع أيام الأسبوع السبعة التى أنقذت معها ، ويضعها فوق مركبة رابعة مصورة على هيئة سفينة مزينة بالصور لتمثل الكنيسة المسيحية ، والسر المقدس ، ويندفع هذا الموكب الفخم فى طريقه ، وينتهى العرض بصياح الممثلين فى المسرحية ، وقد تجاوب مع صياحهم صياح المتفرجين الذين خروا ركعاً ، وهم يدعون للمركب الطيب بالسلامة ويتمنون له رحلة طيبة ، ووصل سعيداً إلى المرفأ الذى يقصده .

ويمكننا أن نقارن بين هذه التمثيلية السابقة وتمثيلية (مسرح الدنيا العظيم ١٦٤٥ El Grand teatro del mundo) ، وتبدو فيها طلعة

المؤلف (وهو الخالق سبحانه) وقد ارتدى رداء فخماً تتلألأ به النجوم ، ويخاطب الدنيا التى خلقها ، ويستدعى ممثلي البشر ، الغنى والفقير ، والملك والعبد ، والجميل والعالم . وتعترض بعض الشخصيات على ما قدر لها من أدوار ، ولكن المؤلف يبطل شكواها ، بل يكلف هؤلاء الممثلين بأداء أدوارهم بلا تدريب عليها ، وبدون أن يلموا بالمواعيد الدقيقة لدخولهم وخروجهم ، ولكنهم يجدون الثياب والأمتعة الملائمة لهم قد أعدت ، ثم تتلو (الدنيا) ما يشبه المقدمة فتقول :

ما دام المسرح قد أعد

وتهيأت فرقته المتنوعة

فإنى أرى فيه ملكاً قد بدا

له ملك ترامى طولاً وعرضاً

وغادة زهت حسنا

فبهرت النفوس حساً فحساً

علية الناس بأروع الترحاب يقابلون

والمهرجون والمتسولون عارون

والناسكون فى الأديرة الهادئة

الجميع قد هيئوا لهذه الغاية

بحيث تبدو الشخوص الذين يمثلون

فى هذه الملهاة

وقد هيأت لها ـ أنا المنصة ـ

فى أليق ثياب وزينة ،

فى أروع الثياب أو فى الأسمال

فانظر المشهد البالغ الأبهة

المؤلف سبحانه إذ يمثل

لك أيها البشر الفانى

فاكشف سر الدنيا الدائرة

فما سوف يحدث فهى مسرحه

وتنشق كرتان فى وقت واحد ، الأولى عليها عرش المؤلف (الخالق) ، والأخرى عليها (المنصة) ، وبدت فى نهاية كل منهما أبواب رسمت عليها صور تقريبية للمهد واللحد . ثم يحتل (الخالق) مكانه ، ويتخذ (ميزان العدالة) أهبته ليقوم بدور الملقن ، ثم تمثل مسرحية دينية أخلاقية (morality) . وعندما تتوالى عبارات الشخصيات ، يقوم (ميزان العدالة) بدور المنظم لها ، وتنفض الصلة بين (الجمال) و (البصيرة) ، ثم يشكو (السائل) سوء حاله ، بينما يزهو عليه (الغنى) قائلا له :

الغنى : كيف أباهى بثروتى على خير الوجوه

خير ما فى ثروتى كلها ؟

السائل : وبؤسى ؟ كيف أتحمله

على خير الوجوه ؟

قانون الرحمة : بعمل الخير ، فالله هو الله سبحانه .

الغنى : كم يسبب لى هذا الصوت من ملل .

السائل : كم يسبب لى هذا الصوت من عزاء .

ويسأل الملك قائلاً : ماذا أريد من هذه الدنيا ؟ ويرد عليه قانون الرحمة قائلا العمل الطيب ، فلنعمل الخير لأن الله هو الله .

وهكذا يقومون بأداء أدوارهم بينما يدعى كل منهم إلى باب الموت ، الواحد بعد الآخر ، حتى تخلو المنصة فى النهاية ، إلا من شخصية (الدنيا) التى تطلب من كل ممثل أن يسلم عدته التى استعارها للتمثيل . فينزع عن الملك تاجه وثيابه الثمينة ويقف فى حال سيئة ؛ إذ عليهم جميعاً أن يغادروا الدنيا عراة ، كما دخلوها عراة . وينزع عن (الجمال) فتنته ، ويؤخذ من (العالم) معوله ويتخذ الممثلون أهبتهم جميعاً لينتقلوا إلى وليمة فاخرة بعد ذلك :

البصيرة : لقد تساوينا الآن جميعاً

بعد أن خلعنا أرديتنا

إذا اختفى فى هذا الكفن الحقير

كل ما ميزنا من فوارق

الغنى : أتسير قبلى أيها الوغد ؟

العامل : دع عنك ما تتوهم من عظمة حمقاء

فلست بعد الموت سوى ظل

بعد أن كنت فى الماضى شمساً

الغنى : إن ما أنتظر من لقاء المؤلف

ليثير فىّ رهبة غريبة

السائل : يا مؤلف الأرض والسماء .

إن جميع رجال فرقتك الممثلين

الذين مثلوا هذه الملهاة المختصرة

عن حياة البشر من قبل ، لازالوا

يذكرون هذه الوليمة الكريمة

فمر الستار أن ترفع

واكشف الحجب عن عرشك المجيد .

وتتصل بهذه النماذج إتصالاً وثيقاً ، مسرحيات كالدرون الدينية ، وتدور معظمها حول معجزات القديسين ، ومنها مسرحية (ولاء الصليب La devocion de la cruz ١٦٣٣) وهى تصور خلاص مذنب لأنه عبد ما كان على هيئة صليب ، ومنها أيضاً مسرحية (مطهر القديس باتريك El purgatorio de San Patricio ١٦٣٥) التى ينال مذنب فيها مرتبة الخلاص ويصير وسيلة تهدى بلاطاً وثنياً للدين المسيحى ، ومنها أيضاً مسرحية (عاشقا السماء ١٦٣٦ Los dos amantes del cielo) ويصور موضوعها الصراع بين الوثنية والعقيدة المسيحية ، وهى مليئة بروح الشعر، ومنها أيضاً مسرحية (ساحر يصنع العجائب ١٦٣٧ El magico pro-digioso) ، وقد فاقت سابقتها فى الذيوع بعد أن ترجم الشاعر (شيللى

Shelley) عدداً كبيراً من مناظرها . وتدور حوادثها حول حياة (القديس سيبريانSt Cyprion) الذى يبدو فى المنظر الأول وهو لا يزال وثنياً يبحث عن الحقيقة العلوية ، ثم يلجأ إلى العزلة ليتأمل ، بينما :

تكون إنطاكية فى احتفال وغناء

إذ تكرس معبداً شامخاً للإله (جوبتر) العظيم

وتحمل تمثاله فى احتفاء

إلى حرمه الجديد

وبينما هو فى تأملاته ، يقبل الشيطان الذى تنكر فى صورة أحد أفراد البلاط مدعياً أنه ضل طريقه فى الغابة ، ويبدى رغبة فى مناظرة (سيبريان) فى أى موضوع يختاره ، ثم يبدأ بينهما المناقشة حول طبيعة الله وصنعته الأولى ، ويتغلب (سيبريان) على خصمه فى هذه المناظرة فيرسم الشيطان حيلة أخرى ، ذلك أن (فلورو Floro) و (ليليو Lelio) يتهيآن للمبارزة بسبب فتاة فقيرة إلا أنها جميلة وهى (جوستينا Justina) على أنهما يمتنعان عن القتال حين يقبل سيبريان أن يكون حكماً بينهما ويبدأ يزور (جوستينا) ، فيقع للحال فى هواها ويعود مضطرب البال ويأوى إلى شاطىء البحر فى مكان منعزل ويأتيه الشيطان ويقف فى مواجهته مرة أخرى ، وقد تنكر فى صورة جديدة : صورة ملاح غرقت سفينته :

دامون : من أنت ، يا من ألقت بى الأقدار تحت قدميه ؟

سيبريان : رجل هزته الرحمة

كيف يخفف من بطش هذه الأقدار ؟

دامون : كلا ! إن هذا محال .

فلن تجد أحزانى الدائمة عزاء

سيبريان : ولم لا ؟

دامون : لأن سعادتى أدبرت

ولا زلت أندب مالم يعدله وجود

من أمور كانت محط الإشتهاء والذكرى ،

فلم تعد حياتى حياة

سيبريان : الآن وقد هدأت

سورة هذه العاصفة العاتية ،

وعاد للسماء البلورية هدوؤها سريعاً ،

فلم تكدره ريح ،

وكأنما غضبة السماء قد بعثت

لتغلب هذه السفينة على أمرها ، فأخبرنى

من أنت ؟ ومن أين أتيت ؟

دامون : لقد تكلف مجيئى إلى هذا المكان

أكثر مما ترى أو أستطيع أن أسرده عليك

إن أقل مصائبى غرق هذه السفينة ، هل أنت مصغ إلىّ ؟

سيبريان : تحدث .

دامون : ما دمت راغباً فى ذلك ، فسأكشف

لك عما تكتمه نفسى ، أنا فى باطنى

عَالمٌ من سعادة وشقاء ،

وهذا ما فقدت وما سوف أندب للأبد

لقد ، كنت رفيع القدر عظيم الشأن

فى خصالى ، إننى أنتمى إلى سلالة جد عريقة ،

وكانت عبقريتى تخترق العالم تحت قدمى بنظرة ،

وقد بلغت مكانى عن جدارة عظيمة .

إذ كسبت ثقة ملك . بل ملك الملوك

الذى يرتجف أمامه كل جبار ، لما له من طلعة مهيبة ،

وفى قصره العالى الذى ظللته ألمع اللآلىء

من النور الحى ، سم اللآلى إذا شئت نجوم السماء ،

جعلنى مستشاراً له ، ولكن تكريمه السامى

نفث فىّ الغرور والحسد ، فقمت فشرعت فى منافسته

منافسة خطيرة ، لأعتلى عرشه ،

وأطأ بقدمى عروش رعاياه الآخرين من ملوك ،

والآن وقد لقيت جزائى ، اعلم

أية هوة سحيقة يتردى فيها الطامح ، وأى جنون

مطبق دفعنى إلى هذه المحاولة ، بل أى جنون أقوى
من ندم على أمر لا ينفع فيه الندم
لذا آثرت هذا الخراب ، مع الفخر بأني لا أقهر
على معرة الصلح مع ذلك الحاكم وذلة التسليم إليه .
لست الآن وحدى ، ولن أكون وحدى ،
كان لى أمل فى الماضى ، وقد يكون لى أمل من بعد .
فلقد أقامنى ونادى بى كثيرون ممن كانوا أتباعاً له ،
سيداً عليهم ومليكاً ، ولا زال ملك يمينى
كثيرون ، وربما انضم إلىّ كثيرون غيرهم ،
وهكذا غُلبت ، ولكنى لا زلت فى الواقع منتصراً ،
وقد هجرت قاعدة سلطانه ، وأنا أرسل من عينى
بوارق السموم ، ودوت فى السماء كلماتى
بينما يصدر الرعد القاصف من كلماتى وهى تعلن الإنتقام
فتهز جوانب السماء كما تعلن إثمى
واستنزلت الخراب والموت والعار على عباده الساجدين ،
ثم أبحرت فى هذا الجرم الأرضى الجبار
كقرصان كامن فى رمالها الخفية ،
كوشق رابض يتربص بين كهوفها ،

وشقوق سواحلها ، ولقد تجولت
فى آفاق هذه البرية المترامية ،
فى هذه السفينة الهائلية ، التى تحطم هيكلها الآن ،
بدفعات ريح خفيفة لا ترى ،
فجعلها البحر حطاماً لم يخلف أثراً .
وبدأت ألتمس الجبل ، وأبحث فى غابة ،
عن رجل ، يجب أن أرغمه على أن يحتفظ
بعهده لى ـ لذا جئت متدثراً
بعاصفة ، وإن جبروتى لقادر أن
يُسخر ريح الغاب ويوجهها ،
ولكنى كفكفت من شدتها لأمور أخرى ،
وصارت رخية مثل (فافون) .

وبعد أن ثار فضول (سيبريان) يحالف (سيبريان) هذا الساحر ، الذى بدأ يعذب نفس (جوستينا) المسكينة بالتفكير فى الحب . ولكنها كانت مسيحية تقية ، ظلت صامدة ، رغم تأثير هواها فى فؤادها ، وفى النهاية وبعد عدة محاولات ، تعود إليها وإلى (سيبريان) طمأنينة النفس ، ويموتان شهيدين فى سبيل الإيمان ، وبهذا تتم هزيمة (دامون) .

وتتحول فكرة طهارة النفس التي صورت فى مسرحية (الساحر صانع العجائب) إلى فكرة تصور الشرف فى كثير من مسرحياته الدنيوية . ولعل

أول مثال يصور هذا الإتجاه مسرحية (طبيب يداوى شرفه ١٦٣٥ El médico de su honra) . وتدور هذه المسرحية حول سيدة تدعى (دونا منشيادى أكونا Dona Mencia de Acuna) زوجة (دون جوتيير ألفونسو دى سوليس Don Gutierre Alfonso de Solis) وكانت قبل أن تتزوجه موضع هوى (دون إنريك Don Enriqne) أخى الملك . وقد زارها ذلك الأمير على كره منها ، وبدأت الشكوك القوية تساور زوجها ثم باغتها وهى تخط رسالة إلى (دون إنريك) تطلب منه أن يكف عن مضايقتها ، ويغمى عليها من المفاجئة ، وعندما يثوب إليها رشدها ، تقرأ عبارات زوجها على الورقة : « الحب يعبدك ، ولكن الشرف يبغضك ، ويحكم الشرف عليك بالموت ، ولكن الحب يرسل إليك هذا النذير : لم يعد لك من بقية عمرك غير ساعتين ، وأنت مسيحية ، فتهيىء لنجاة روحك ، فمن المحال أن تبقى حياتك لك » .

وتصيح السيدة منادية على خادمتها وقد استبد بها الرعب ، ولكن ما من مجيب . وتندفع صوب الباب ولكنه كان قد أوصد ، والمنافذ سدت ، وبعد ساعتين عاد زوجها يصحبه جراح معصوب العينين ، ويخاطبه قائلاً : أقبل انظر إلى هذه الغرفة !

الملك : إن الدواء عندك .

جوتيير : وما هو ؟

الملك : إسالة الدم

ويمنح (جوتيير) يده إلى (ليونور) ، وينذرها بأنها يد مخضبة بالدم، ولكنها لا تحفل وتقول :

ليونور : ليس لهذا الأمر شأن .

ولا يثير فىّ الدهشة ولا الخوف .

جوتيير : ألا فاذكرى أننى طبيب .

يداوى شرفه ، ولم أنس

براعتى بعد .

ليونور : إذن فداو حياتى بها ،

إذا مالاح نذير الخطر القاتل .

ويدل هذا المنظر الشعبى فى المسرح الإسبانى بوضوح على ما كان فى النظم الاجتماعية التى أقام عليها (كالدرون) مناظره من بُعد عن غيرها من الإتجاهات العاطفية .

وتصور مسرحية مشابهة عنوانها (مصور لمعرته ١٦٤٥ El pintor de sudeshonra) قصة خيالية غريبة ، مدارها شخصية (سيرافينا Sirafina) التى تزوجت تلبية لأمر والدها من (الدون جوان روكا Don Juan Roca) ، ولكن قلبها معلق بهوى الفارو Alvaro الذى اعتقدت أنه مات . ولكن (الفارو) يعود فجأة ، ويخطفها عنوة ، ثم يقتلها الزوج ، ويؤيده فى فعله أبو الزوجة وأبو العاشق (دون بدرو Don Pedro) و (دون لويس Don Luis) وعندما يرى الأمير وغيره من الشخصيات هذا المنظر المفجع ، يتقدم (دون جوان روكا) بجرأة قائلا : ـ

جوان : صورة

صورها المصور لمعرته بالدماء

أنا (دون جوان روكا) . وإذا طلب
السيدان منى ثأراً فليثأرا
ما وسعهما من حياة واحدة . إن (الدون بدرو)
الذى منحنى هذه المخلوقة الجميلة عروساً ،
أعيدها إليه جثة مخضبة بالدماء ،
أما (الدون لويس) فهو يرى فلذة كبده
قد ذبحها رفيق روحه ! وأنت يا مولاى
ربما انتظرت منى ، لقاء نعمك الجزيلة
صورة رسمت بأسلوب فنى غير هذا الأسلوب
افعل بى ما شئت . ومن الرحمة
أن أضفنا إلى مملكة الفناء
لقد أنجزت . ما كان يجب أن أنجره ، وحياتى
الآن أسوأ من العدم ،

الأمير : امتط صهوة جوادك
وسابق الريح .

لويس : كلا يا مولاى !
وممن يهرب ؟ لن يهربن منى على الأقل
وشرفه كان عزيزاً علىّ كشرفى ، بل ربما

عاونته لينال ثأراً عادلاً .

ولو كان الثأر من ابن وحيد

بدرو : إننى عاجز عن الكلام ،

ولكنى أطأطىء هذا الرأس الأشيب البائس

لقضاء غير قضاء السيف ،

وليكن قضاؤك العادل يا مولاى .

وهكذا صارت الغيرة ، والإيمان البالغ بالشرف ، أساس موضوعات (كالدرون) فى مؤلفاته وقد صور فى مسرحية (أفظع مافى العالم الغيرة ١٦٣٤ El mayor monstruo del mundo los colos) صورة مخيفة وهى ما اعتزمه (هيرود Herod) من قتل زوجته (مريمنىMariamne) التى يهواها ، حتى لا تصير إلى غيره بعد وفاته ، ولا يقل موضوع مسرحية (لكل ذنب خفى ثأر خفى ١٦٣٥A secreto agrevio, secreta venganza) عن المسرحية السابقة رعباً .

وتقابل ملاهى (كالدرون) الخيالية الممتعة وما تحتوى عليه من فكاهة مرحة ، تلك القطع السابقة مقابلة غريبة . وتصور ملاهيه الثائرة تحليلاً هادئاً للعواطف المعذبة . فيصور (الأمير الكسندرPrince Alexander) فى مسرحية (احتفظ بأسرارك لنفسك ١٦٢٤ Nadie fie su secreto) يشرح الأمير الكسندر لدون أرياس Don Arias كيف وقع فجأة فى غرام (دونا آنا Dona Anna) وقد رآها كثيراً من قبل ، ولكنه لم يشعرها نحوها بعاطفته إلا فى تلك اللحظة ويقول :

ألا تعلم

أن كل ذرة فى الكون
تتحرك بدافع خاص من السماء ؟
ربما أطربنى اليوم
ما كرهته بالأمس ، وقد أكره غداً
ما يطربني اليوم .
كل شىء يتغير ، هذا جوهر الدنيا
وجوهرنا ، نحن الذين نحيا فيها .

وسرعان ما يتسع نطاق هذه الفلسفة الخاصة بالحب ، وتأتيه الأنباء بأن هذه السيدة قد خطبها سكرتيره (سيزار) فينفجر صائحاً :

ألا أيها الحظ العاثر .
هل يصيبنى اليأس قبل الحسد ؟ أيأس قبل الهوى ؟
لو أن سيزار أحبها فحسب ، فربما بدا لى
أن أعفو عن خطبته ، بل لأيدت خطبته ،
وامتنعت عن أن أخطبها ، أما أنها بدورها (تحب) ،
فذلك يبعث نار النزال مندلعة فىّ من جديد

ولكى يعذب (سيزار) يطلبه إلى مقابلته فى الوقت الذى تواعد فيه مع (آنا) ، ثم يخبر أخا(آنا) أن أحد ذوى قرباه يريد أن يتزوج (آنا) . ثم يشغل سيزار بأعماله ، وفى النهاية يأمره بأن يبلغ أخا الفتاة رسالة يطلب فيها إعداد العرس ، بحيث يتهيأ للأمير أن يتزوج صاحبته وحينما تفض الرسالة وتقرأ ،

يكتشف القوم أريحية الأمير . الذى أعلن أن اسم العريس هو (سيزار) .

وتكتنف مثل هذه الروح مسرحية (سرفى بضع كلمات El secreto avoces) وما فيها من سيدات مرحات ، مثل (فلوريدا Florida) و (دوقة بارما Duchess of Parma) و (لورا Laura) و (فلورا Flora) و(ليفيا Livia) ، وما فيها من محاورات تفيض بالشعر البديع عن العاطفة ، وتتبارى الشخصيات فيها فى وصف أحوال القلوب وتقدير كل حال ، أن تُحِبَّ وتُحَب وأن تُحِب ولا تُحَب ، بطريقة تذكرنا بفواصل (هيوود Hey-wood) . وكذلك الحال فى مسرحية (احذر الماء الهادىء ١٦٤٩ Guárdate del agua mansa) حيث تصور مناظر تزخر بالعاطفة السعيدة ، ولكنها عاطفة متضاربة ؛ وينتشر الدرس المضحك الذى لا يخلو من إنذار بأوخم العواقب فى مسرحيته (سيدتى قبل الجميع ١٦٣٦ Antes que todo es midam) وكذلك فى المسرحية الساحرة (المنديل والزهرة ١٦٣٢ La banda y la flor) . وفى المسرحية التى تتلوها فى السحر (المنجم المدعى ، طبعت عام ١٦٣٣ El astrologo fingido) .

وسار كالدرون على سنة لوب ، إذ تنهار عنده التقاليد الأرستقراطية عادة عندما تبدو الملهاة . فتصور مسرحية (من العسير أن تحرس منزلاً ذا بابين ١٦٢٩ Casa Con don puertas mala es de guardar) بطلة هاربة من رقابة أخيها العنيفة . وتهاجم مسرحية (لا تصدق أسوأ الأنباء No siempre lo peor est cierto ،) الحسد المسرف ، الذى صور من قبل فى مسرحية (طبيب يداوى شرفه) ، على أن أبرع مسرحية تناولت هذه النزعة هى مسرحية (السيدة الجميلة ١٦٢٩ La dama duende) دونا أنجيلا ، تلك السيدة العابثة المتمردة على التقاليد التى صورتها هذه التمثيلية تصويراً ساحراً إذ تفلح هـذه السيدة بطريق باب خفى سرى يصل بين غرفتها وغرفة

(مانويل Don Manuel) فى إيهام خادم الدون (كوسمى Cosme) بأنها عفريت ، يسبب لسيده أشد الحيرة . وللشرف فى هذه المسرحية دور هام ، وتحدث مبارزتان بسببه أثناء سير المسرحية ، على أن تمرد (أنجيلا) على التقاليد يبث فى المناظر مرحاً حلواً .

وظهر نوع آخر من المسرحيات ممثلاً فى مسرحيته (الأمير الوفى ١٦٢٩ El principe constante) ، ويمتاز المنظر الأول فيها بسحره الفاتن ، فنحن فى حدائق (ملك فارس King of Fez) ، ويدخل بعض الأسرى من المسيحيين ومعهم (زارا Zara) وصيفة الأميرة :

زارا : غنوا من وراء هذا الغاب

بينما تضع الفاتنة (فنكس Phenix) رداءها

غنوا تلك الأغنيات الحلوة ، التى تردد ألحانها

أحزاناً شجية ، تلك الألحان التى أطربت مسامعها

وهي تغتسل ،

وتفيض بالأسى والعاطفة .

الأسير الأول : هل تستطيع الألحان التى تعزف على هذه الآلات الغريبة

وهى أغلالنا وسلاسلنا

هل يستطيع نواحنا

أن يطرب فؤادها

فيكون شقاؤنا مبعث بهجة لها ؟

زارا : هكذا الأمر .

وسوف تستمع إليكم من هذا المكان فغنوا

الأسير الثانى : إن شقاءنا جاوز الحدود ،

بل جاوز (زارا) الفاتنة ، بل جاوز كل ما تبقى

وهل ينطلق من قلب الأسير .

نغم موسيقى عن طواعية .

(إلا إذا كان طائراً بلا روح ؟)

زارا : وأنتم أنفسكم ، ألم تغنوا

مرات عديدة ؟

الأسير الثالث : نعم صدقت

ولكن بغيتنا لم نكن أن نخفف آلام

غريب عنا

وإنما غنينا لنخفف آلامنا المرة .

ثم يتطور الموضوع فى مجال الأسرى ، وبطل المسرحية هو (دون فرناندو Don Fernando) الذى ألقى به فى السجن ، وعومل أسوأ معاملة ، ولكنه ظل ثابت العزم لا يتزعزع ، ولم يقبل أن يكون تسليم مدينة سبته للمغاربة ثمناً لحريته وافتدائه ، وظل ثابت العزم حتى الموت ومع أن كثيراً من الهراء قد كتب عن فضائل هذه المسرحية ، إلا أنه يجب علينا أن نقدر أن (كالدرون) قد رسم فيها صورة تأخذ بمجامع القلوب للثبات على المبدأ ، والأريحية الأمينة .

وتوجد مسرحيتان جديرتان بالإعتبار ، الأولى هى (عمدة زلاميا سنة ١٦٤٠ تقريبا El al alcalde de Zalamea) ، التى اعتمدت على مسرحيته لها عنوان مشابه لعنوانها ، ألفها (لوب) . وقد اقترب المؤلف فى نهجه من نهجها اقتراباً لم يحدث فى مسرحية أخرى من مسرحياته ؛ ذلك أن موضوعها يذكرنا بموضوع مسرحية (فونتى أوفجونا Fuente Ovejuna) ، ولكنهما تختلفان اختلافاً أساسياً ، فقد اتخذ (لوب) فى مسرحيته من سكان القرية أجمعين بطلا واحداً ، وتتوقف قيمة مسرحيته على نهايتها فى ذلك المنظر الخالد الذى يقف فيه السكان معاً ، ويقبلون معاً المسئولية المشتركة عن الجريمة التى حدثت . أما فى مسرحية (عمدة زلاميا) ، فيتركز الإهتمام حول رجل واحد ، هو (بدرو كرسبو Pedro Crespo) ذلك الفلاح الذى انتخب عمدة رغم تواضع مولده ، وجرأ على الإنتقام لشرف ابنته المثلوم ، فشنق (دون الفارودى آتيد Don Alvaro de Ataide) . ولا شك أن شخصية (كرسبو) طريفة فى تصويرها ، ونشعر بانتصار روح العدل وهى تقهر كبرياء الأشراف ، كما حدث فى مسرحية (لوب) ، ولكن طرافة حوادث هذه المسرحية أقل من طرافة حوادث مسرحية (فونتى أوفجونا Fuente Ovejuna) .

وأخيراً نعرض لمسرحية (الحياة حلم ١٦٣٦ La vide es sueno) وهى التى كان فيها (كالدرون) صاحب فن خلاق حقاً . ويدور المدلول الظاهر لهذه المسرحية حول قصة رومانسية أخرى ، وتجرى حوادثها فى بولندا ، وبطلتها هى (روزورا Rosaura) ، وبها أسير بائس هو سجسموندو Segismundo) على أن أهم ما تمتاز به حوادث المسرحية هو الطريقة التى فرض بها المؤلف فكرة يدور حولها الموضوع ، إذ وضع (سجسموندو) فى السجن لأن نبوءة أعلنت هى أن الأمير الوارث للعرش

سيكون نقمة على أبيه ووطنه . وتتقدم السن بأبيه ، ويؤنبه ضميره ، ويقرر أن يقدم ابنه للمحاكمة العادلة ، فيدس له مخدراً ، ويأمر به فيحمل إلى القصر فاقد الرشاد ، وعندما يفتح عينيه ، يجد نفسه وقد أحاطت به مظاهر عظمة الملك ولكن سرعان ما تظهر وحشيته الكامنة فيه ، ويحار فكره، هل هو فى حلم ؟ وتزيد فعاله ضراوة وعتواً ، فيعاد إلى سجنه ، حيث يفكر وهو مروع ، معتقداً أنه كان يهذى ، فيقول :

فلنضع الحد إذن
لكبريائنا الضارية
وندع جانباً هذا العناد ،
حتى لا يقابلنا حلم آخر .
سوف نظل هكذا ونبقى
فى عالم من العجائب
وفيه نحيا ونحلم فى وقت واحد !
إن تجاربى تهيىء لى
أن كل فرد يحلم بواقع أمره
حتى تنتهى فترة أحلامه
فيحلم الملك بأنه ملك ،
ويعيش فى هذا الغرور ،
ويأمر وينهى ،

إلى أن يطير منه المجد الزائف إلى السماء ،
ويأتى الموت على متن ريح هادئة فيبعثر حطامه
أو يحولها إلى رماد (فيا للنهاية الحزينة) .
كيف تستبد بالناس شهوة الحكم
بينما يترصدهم الموت ليوقظهم من جديد
من ذلك الحلم الكاذب ؟
كذلك الغنى ، يحلم
بين خزائنه التى تزيد همه
كذلك الفقير ، يحلم أنه يتحمل
كل فاقته وتشرده .
أحلام يبددها النظر المتطلع
أحلام تدفع إلى الصراع على الرفعة
أحلام تدعو إلى الإثم والعدوان .
وليس من يعى بحق
فالكل حالم بأنه فى هذه الحياة
حتى يأتيه الموت
أما أنا ، فأحلم أننى مستلق هنا ،
تثقلنى هذه الأغلال ،

وقد حلمت أنى منذ عهد قريب .

كنت فى عالم أزهى رونقاً ،

ما الحياة ؟ لوثة فحسب .

ما الحياة ؟ لو أمعنا الفكر

فكلها غرور ، كلها ظل

وأوفر خيرها قليل

لا وجود لشىء فيها ، وكل ما فيها وهم

أحلام فى أحلام ، ولا زلنا نحلم .

ونترك (كالدرون) عند هذه العبارات القوية التى تستكشف الروح ، والتى تفوق بها على (لوب) فى كل ما كتب . ولو توفرت له حيوية سلفه وفطرته المسرحية ، ولم تقيده قيود الشرف الصارمة التى استبدت بالعصر ، لكانت له مكانة شكسبير . وهكذا فشل فى أن يكون من كبار كتاب المسرح برغم ما تهيأ له من مهارة وما توفر فى كثير من كتاباته من جمال ، إن تصويره الحياة بأنها حلم له قيمة عالمية ، لكن معظم كتاباته تنتمى إلى مكان خاص وزمان خاص الأمر الذى حال بين تمثيلياته وبين استهواء الناس من كل عصر وجنس ، على نحو ما تحقق لشكسبير الشاعر المسرحى الإنجليزى فى عهد الملكة إليزابيث الأولى .

سرفانتيس (Cervantes)
و (موريتو Moreto) وغيرهما

كان (لوب دى فيجا) و (كالدرون) كالشمس والقمر فى سماء المسرح الإسبانى ، وتلألأت بجوارهما نجوم عدة ، فى مرج أو فى توعد .

وقد تعددت أسماء الرواد المسرحيين وكان لمؤلفاتهم تأثير بعيد المدى . فقد طبعت مسرحية (ملهاة سلستينا Celestina) عام ١٤٩٩ وتنسب فى العادة إلى (فرناندو دى روجاس Fernando de Roias) ومع أنها لا تلائم العرض المسرحى ، إلا أنها نالت شهرة عالمية ، وكانت مصدر الإلهام لكثير من المسرحيات الأخرى . وانتقل مؤلف (دو كيشوت) وهو الكاتب(ميجل دى سرفانتيس سافدرا Migu'el de Cervantes Saavedra) إلى التأليف المسرحى ، ولكن لم يكن لأسلوبه وآرائه شأن عظيم . وحتى تلك الفترة ، لم تكن المسرحية الدنيوية قد نفضت عنها قيود المسرحيات الدينية والأخلاقية فكانت أبرع مسرحيات سرفانتيس (نوماشيا ١٥٨٧ Numacia) ذات موضوع غريب مفكك ، وتصور الشخصيات التاريخية بطريق شخصيات معنوية ، ولم تتفوق (ملاهيه entermeses) على المهازل التى نهجت نهج العصور الوسيطة ، وعندما صور مادة رومانسية ، كانت طريقة الشخصيات والحوادث عنده مثيرة للضحك فى معظم الحالات ،

كمـا فـى مسرحيـة (السلطانة العظيمة ـ طبعت عام ١٦١٥ La gran sul-
. (tana

ولاح العهد الزاهر للمسرح الإسبانى بعد ذلك بفترة طويلة ، تقع بين ١٦٢٠ و ١٦٦٥ فامتلأت تلك الفترة بعدد كبير من الكتاب الأفذاذ ، وتجلى فيها (أوجستين موريتو إى سافاناAugustin Moreto y Cavana)، ونال إقبالاً يضارع ما نال (لوب) نفسه ، إذ كان على علم بمطالب المسرح، وزخرت مسرحياته بالحيوية والقوة والطرافة ، ومع أنه لم يصادف مثل هذا النجاح فى مسرحياته الجادة ، فقد خلف تراثاً كوميدياً ، انتفع به من أتى بعده من الكتاب بفضل ما فى تلك المسرحيات من حبكة متقنة ، وشخصيات طريفة على أن دوره كان دور التجويد والتجميل ، لا دور الابتكار والخلق . فقد اعتمد فى معظم مؤلفاته على أعمال (لوب) وغيره ، ويبدو ذلك من مسرحيات (احتقار لقاء احتقار التى طبعت عام ١٦٥٤El desdén con el dsrdén) ومسرحية (ليس فى وسعك ١٦٦٠No puede ser) ومسرحية (الكوكو cukoo فى العش التى طبعت عام ١٦٥٤De fuera vendra quien de casa nos echara) ومسرحية (دون ديجو الغندور ١٦٦٢El lindo Don Diego) . ويمكننا أن نقف قليلاً عند مسرحيته الأخيرة باعتبارها مثالاً لكتاباته : ففيها نجد (دون دييجو) ، ذلك الجلف الريفى ، شديد الزهو والإدعاء الكاذب ، وتخطب له دونا إينيه على غير رغبة منها ، ولكنها تستغل هى وحبيبها دون جوان غروره ، وغفلته لتفضح أمره فى النهاية بعد أن خطب كونتيسة مزعومة ، هى فى الواقع خادمة (إينيه) تنكرت فى زى كونتيسة : وقد أولع (مورينو) بهذه الفصول الهزلية ، وأبدع تصويرها ، كما برع فى إحياء مناظره بالفكاهة الرقيقة الناضرة الحية .

وينتسب « فرانسسكو روجاس زورلا Francisco de Rojas zorilla إلى « كالدرون» أكثر مما ينتسب إلى « لوب» ، فهو يواصل تصوير الدسائس الرومانسية وفلسفة الشرف ، ويتجلى ذلك إلى أبعد حد وبشتى الصور فى مسرحيته الشعبية الزائعة « بعد الملك تتساوى الرؤوس-Del rey abajo nin guno » وفى مسرحية « عبث السفهاء Entre bobos anda eliuego » وفى « النساء فى واقعهن Lo que son mujeres » وقد طبعت جميعاً بين ١٦٤٠ ـ ١٦٥٤ .

وقدم (ترسو دى مولينا Tirso de Molina) (أو جبرائيل تيليز Ga-briel Tellez) قصة دون جوان للمسرح ، وكان كاتباً مكثاراً مثل (لوب) ، وزادت مسرحياته على الأربعمائة عداً ، ومنها مسرحية (الرجل الذى خدع أشبيلية والضيف الحجرى التى طبعت عام ١٦٣٠) . وهى مسرحية صورت هذا الفاسق الأسطورى على المسرح لأول مرة . ومع أن حوادث هذه المسرحية أتت مفككة مضطربة التصوير ، إلا أن المؤلف استطاع أن يصور آثماً يسحرنا بما له من جرأة وفتنة ، ولا ريب أننا نقر ما يصيبه فى النهاية من عقاب ، ولكننا قبل ذلك نقع فى أسر صاحبنا بما فيه من نذالة مسرفة ، وشخصية ساحرة . وكتب (ترسودى مولينا) ـ كما كتب (لوب) و (كالدرون) من قبل ـ عدداً من الملاهى الهزلية التى تدور حول الدسائس ، وأشهرها مسرحية (دون جيل ذو السروال الأخضر طبعت عام ١٦٣٥ Don Gil de las calzas verdas) حيث تظهر (دون جيل) سيدة أقل حظاً وإن كانت لا تقل ميلاً إلى الشر من بطلة مسرحية (السيدة الجميلة La dama duenda) ، وغيرها مثل مسرحية (الرعديد فى البلاط . طبعت عام ١٦٣١ El vergonzoso en palacio) ، وقد صورت انتقال جلف من الفلاحين إلى أوساط النبلاء . وربما كانت مسرحية (مارتا الأمينة Marta la

piadosa) التى عرضت باسم آخر هو (السيدة المباركة . طبعت عام ١٦٣٤ La beada enamorada) أبرعها تصويراً ، وقد دارت حول فتاة أرادت أن تهرب من زواج لا تميل إليه ، فادعت أنها تلقت وحياً من السماء .

وإلى جانب هذه المسرحيات ، توجد مسرحيات أخرى تدل على سعة أفق المؤلف ، شأنه شأن (لوب) . فتصور مسرحية (فلاحة من فالكاس طبعت عام ١٦٢٠ La villana de vallecas) قصة فتاة اعتدى عليها وانتهك عرضها ، وتنكرت فى زى فلاحة حتى تعثر على من اعتدى عليها . وقد كتب مسرحية أخرى لا تقل عن مسرحياته المذكورة قوة ، تلك هى المسرحية الدينية (حلت به اللعنة لأنه خائن . طبعت عام ١٦٣٥ El Condenado por descoenfiado) وقد انفردت بتصوير قصة ملموسة للناسك (بولس)، وعرض لمسائل دينية عويصة أعمق مما عالجه الكتاب المسرحيون الآخرون .

أما (جوان رويز دى ألاركون إى مندوزا Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza) ـ من أهل المكسيك ـ فيفوقه فى الابتكار ، ولكنه لا يدانيه قوة . ولم يبرز من مسرحياته السبع والعشرين فى براعة تصوير الشخصيات أو الموضوع إلا عدد قليل منها . فتعرض مسرحية (الشك فى الحقيقة . طبعت عام ١٦٢٨ La verdad sospechosa) موضوعاً طريفاً ، يتعلق بالبطل (دون جارسيه Don Garcia) الذى يعزيه بالكذب الكثير ما له من فكاهة حاضرة ، وخيال واسع ، وطبع لا يتوخى الحذر ، فلم يعد يصدقه أحد . ويقع فى غرام فتاة هى (جاسينتا Jacinta)، ويعتقد أن اسمها (لوكريشيا Lucretia) ويتقدم رسميا ليخطب (لوكريشيا) الحقيقية التى تنكرت باسم (جاسينتا) . وفى مثل هذه الملاهى ، ينقذ المؤلف العاشق من

المآزق فى النهاية عادة ، ولكن (ألاركون) سلك طريقاً لم يسلكه من قبله أحد ، فترك بطله يتزوج (لوكريشيا) التى لا يهواها ، مادام قد فشل ، فلم يفرق بين الحقيقة والإدعاء . ومن جهة أخرى ، كتب هذا المؤلف دراسة فى الوفاء والغدر والحب فى مسرحية (القسوة فى سبيل الشرف ١٦٢٥ La cru-deldad por el honor) وفى مسرحية أخرى من « مسرحيات البطولة » هى مسرحية (كسب الأصدقاء ١٦٣٠ Ganar amigos) التى تمجد الأريحية فى صورة ماركيز نبيل قهر شهواته ، وربح صداقة الصديق الوفى (دون فرناندو Don Fernando) ، الذى أثبت أنه مخلص فى حبه (للدونافلور Dona Flor) . ونهج (ألاركون) نهج (لوب) و (كالدرون) من ناحية الأسلوب ، ولكنه أظهر بجلاء فيما ألف أنه صاحب إحساس فردى صادق له هدفه الخاص .

تقع مسرحية (اختبار الزوج . طبعت عام ١٦٣٢ Elexamen de ma-ridos) بين هاتين المسرحيتين ،وقد صور فيها (إينيس Inés) البطلة ، التى أعلنت على الملأ أنها ستختبر كل من يتقدم طالباً يدها للزواج قبل أن تختاره ، ولكنها تحب ، وتضطر إلى إجراء الاختبار الذى لا مفر منه الآن ويكسب هذه الملهاة اعتباراً ما فيها من تحليل للشخصيات .

وقد أظهر طريقة مبتكرة فى التحليل فى مسرحية (للجدران آذان ، طبعت عام ١٦٢٨ Las paredes oyen).، فعاقب البطل (دون مندو Don mendo) عقاباً صارماً لخيانته فى الحب ، وبسبب قصتين رواهما عن عشيقتين له . وهكذا تمسك (جوان رويز ألاركون) بمعايير أخلاقية صارمة ، طبقها فى ملاهيه بمنطق ميزه ولا شك عن أقرانه ، تمييزاً منفرداً إلى حد ما .

جاوزت شهرة هؤلاء المؤلفين حدود إسبانيا ، وبلغت كُتاب المسرح ، إن لم تبلغ الجمهور المسرحى . وقد وجد غير هؤلاء كثيرون من الذين اشتهروا فى وطنهم ، ولكنهم ظلوا مجرد أسماء خارج شبه جزيرة إيبيريا ، ومن هؤلاء (الفارو كوبيلو دى آراجون Alvaro Cubillo de Aragon) و(أنطونيو كويللو Antonio Coello) و(أنطونيو دى سوليس إى ريبا دينيرAntonio de Solis y Ribadeneira) و(فرناندو دى زارات إى كاسترونوفو Fernando de Zarate y Castronovo) و(جوان بوتستا ديامنتى Juan Bautists Diamante) و (جوان دى لا هوز إى موتا Juan De Le Hozy Mota) وغيرهم . ولقد تنوع معرض ذوى المواهب فى إسبانيا كما تنوعوا فى المسرح الإنجليزى فى عهد إليزابيث ومن تبعها من آل أسرة ستيوارت ، وأضفوا على المسرح شرفاً رفيعاً . ولاشك أن المسرح الإسبانى كاد يدرك المسرح الإليزابيثى ، ولم يمنعه من التفوق عليه إلا إهمال النسج الذى أضعف الكثير من مؤلفات (لوب) ، وإلا التمسك بتقاليد الأخلاق المحلية فى قشتالة ، وهى تقاليد أقام عليها (كالدرون) معظم مؤلفاته

الفصل الخامس

المسرح اليسوعى العالمى

قبل أن نترك مسرح عصر النهضة فى أوروبا ، علينا أن نلقى نظرة عابرة على الأقل على البقية الباقية من مسرحيات الأسرار المعروفة فى القرون الوسطى إذ اتخذت سمة عالمية . ففى عام ١٥٤٠ تحول القديس (إغناطيوس ليولا St. Ignatius of Loyola) إلى الدين ، وكان جندياً إسبانياً ثم نجح فى أن يحصل من البابا على تأييد لمذهبه الدينى الجديد « جماعة يسوع» وقد هدف بجماعته إلى محاربة الإلحاد الذى انتشر فى عصر الإصلاح الدينى ، واستغل المذهب اليسوعى كل ما تمكن منه من الوسائل الصالحة فى تمجيد الكنيسة ، وكان نصيب المسرح فى ذلك نصيباً كبيراً ، ذلك لأنه يستهوى البصر والسمع ؛ وانتشر المسرح اليسوعى وانتعش بوجه خاص فى البلاد الجرمانية ، وأوروبا الشرقية ، فكان امتداداً لمسرح القرون الوسطى من ناحية، وممهداً لظهور المسرحية الدنيوية التالية من ناحية أخرى .

وكان اليسوعيون متحررين فى مسرحياتهم ، واستعانوا بالمصادر المتنوعة وأمدتهم مسرحيات الأسرار والمعجزات والأخلاقيات بعدة موضوعات

ولكنهم لم يعتمدوا على التقاليد القديمة ، وإذا لم يجدوا ما هو حديث فعلاً تطلعوا بأبصارهم إلى دور التمثيل المعاصرة فمزجوا المادة الجديدة بالإطار القديم ، ونظروا نظرة الرضا إلى (المسرح المدرسى) بوجه خاص ، وإلى التمثيل بمناظر متغيرة وهو النوع الذى ازدهر فى الأراضى المنخفضة .

وكان (المسرح المدرسى) ثمرة مباشرة من ثمرات هواة الملهاة والمأساة الرومانية التى فتحت الباب لمسرح عصر النهضة ، وكانت هذه المسرحيات يمثل معظمها فوق منصة فسيحة ، خلفها ستائر أو حاجز هيكلى وسرعان ما تبعت المسرحيات اللاتينية الأصلية مسرحيات لاتينية مستحدثة ، واتجه عشرات من المؤلفين العالميين فى أنحاء متفرقة ، مثل إكسفورد غرباً وفيينا شرقاً وكراكوف ، فوضعوا الفصول التى دارت فى العادة حول الموضوعات الدينية المقدسة ، وإنما بصفة غير دائمة ، وقلدوا فيها نماذج (بلوتس Plautus) و(تيرانس Terence) ومع أن ما يستحق التقدير من المحاولات الأولى قليل جداً ، (فيما عدا أهميته التاريخية ، إلا أننا لا نستطيع أن نغض الطرف عن أثرها فى مجموعها ، فقد عرضت على جمهورها المحدود نماذج عامة من الفن المسرحي الجديد ، فكانت ذات أسلوب جديد تماماً ، وإن صورت موضوعاتها قصص المعجزات الدينية .

واقتبس الرائدون من الكتاب اليسوعيين فى مسرحياتهم اللاتينية التالية كثيراً من آراء المسرح المدرسى ، وعدا هذا ، فقد شهدوا ما عرضته الأراضى المنخفضة من نماذج ، واستفادوا منها . ولهذا التطور الثنائى أهمية خاصة ؛ أما المسرحيات الأولى فقد تكونت من صور متتابعة طويلة من (اللوحات الحية Tableaux vivants) ، عرضت على منصات طويلة تظلها أقواس ، وتبرز إذا شدت الستائر ؛ ولم يقتصر هذا النمط على المدن الهولندية ، وإنما ازدهر فيها بصورة خاصة . أما المسرحيات التالية التى تفوقها أهمية ، فتتكون

من مظاهر النشاط المسرحى الذى ارتبط بفرق (قاعات البلاغةRederyker Kamers) التى لعبت دوراً هاماً فى القرن السادس عشر . وتكونت هذه الفرق من الهواة المتحمسين الذين تجمعوا فى شكل جمعيات ، لكل منها شعار تمتاز به ؛ واتصلت هذه الجمعيات فيما بينها اتصالاً مفككاً فى المسابقات السنوية . وقد اتجهت بالشطر الأكبر من مجهودها إلى تنظيم المواكب وإنشاد الشعر والأغانى ، ومع ذلك كان الفن المسرحى نواة لها ، وقد أوقفت نفسها على هذا الأسلوب الأدبى فى الإنشاد وبحماسة عظيمة .

وصورت هذه المسابقات ـ عادة ـ موضوعاً أو مسألة عامة ، لها طابع دينى أو أخلاقى تارة ، أو اعتمدت على المعرفة الإنسانية فى الأعم الأغلب . وكانت النتيجة الطبيعية أن انطبعت مسرحيات هذه الفرق بطابع المسرحيات الدينية بقوة ، ولكن إنتاجها لم يكن ذا قيمة دائمة لإرتباطه بالميول المعنوية ، وتكاد الملهاة الساخرة التى كتبها (جربراند أدريانزون بريديروGerbrand Adrianzoon Bredero) واسمها (المواطن الإسبانىDe Spanische Brebander) أن تكون الوحيدة الجديرة بالذكر ، بما حوت من مناظر تصور الحياة المعاصرة ، ومع أن مادة الموضوع كانت معنوية ، ومصورة على غرار المسرحيات الدينية ، لكنها استهوت العين بما فيها من حيوية وألوان وواقعية . واكتفت هذه الفرق عموماً بإقامة منصة فى الهواء ، لها حاجز خلفى ، وتقيم فوق الواجهة أقواساً تخفيها الستائر ترفع لتكشف عما وراءها من مناظر ، وقبل أن يرفع الستار يلقى حديث على سبيل المقدمة ، وقد ظهر مسرح (شوبرج أمستردام Schouburgh of Amesterdam) من هذه النماذج وأمثالها .

واقتبس اليسوعيون من هذا المصدر أيضاً مادة مسرحياتهم التى أوحى بها

الدين ، ولكنهم أضافوا إلى ما اقتبسوا أشياء حولت مناظرهم الأولى الوثيقة الصلة بالمسرحيات المدرسية واللوحات الغالية ، إلى مناظر قريبة جداً من الأوبرا . وكانت أول خطوة خطوها هى توسيع الواجهة ذات الستائر ، بحيث يرى الجمهور عددا من الأقواس التى أمكن استعمالها كلها إذا اقتضى الأمر . وهكذا تحولت الواجهة الأمامية التى استعملها (تيرانس) ، وشاعت فى الأراضى المنخفضة ، إلى واجهة صالحة لعرض المناظر ، بينما سخرت أساليب العصور الوسيطة مرة أخرى فاستعمل المنظر المؤقت . وهكذا تطورت الأمور تطوراً هادئاً ، من وقت ظهور طراز المنصة الذى استقر فى الربع الثالث من القرن السادس عشر ، إلى أن ظهرت الفتحة الفردية التى آثرها المهندسون فى القرن السابع عشر . وظلت آثار الصور المتأخرة من المسرح اليسوعى فى الأقواس الجانبية الصغيرة ، التى لم تعد ذات أهمية فيما بعد ، ولكن الإهتمام بالمرئيات ظل مركزاً حول الصورة الوسطى .

وكانت مسرحيات اليسوعيين المعروضة تهذيبية بالطبع ، واقترنت بروح السلطة القسرية واتخذ رجال الجماعة التى أقامت نفسها موجهة لها رسالة تظهر أمجاد الكنيسة الحقة ، وتصور للناس مساوىء التفكير الحر ، ولهذا ناقضت نزعة الفرد التى ظهرت فى عصر الإصلاح الدينى ، وحاولت أن تنكر حق الفرد فى التفكير المستقل ، فكان شأنها شأن المستبدين ، إذ صورت مزايا السلطة بالتفصيل ، وأهم فضيلتين لها هما الولاء للكنيسة والولاء للملك ، وهناك ناحية أخرى ، فلكى تصور هذه الفضائل تصويراً له أبعد الأثر فى النفوس وأقرب ما يكون إلى القلوب لم يدخر اليسوعيون جهداً فى استغلال كل وسائل الإغراء ، ولذلك كانت مسرحياتهم جديرة بالإعتبار ، لا لما فى كيانها من مادة رومانسية الإتجاه ، وإنما لما أحدثت من دفعة طورت زينة المناظر ، وهو أمر أقرته الأوبرا من قبل .

ولا يستحق معظم المسرحيين فى هذه الفترة إلا نظرة عابرة ، عدا اثنين أو ثلاثة منهم ، جديرين بالإعتبار . وإنما يلزم القول بأن وراء المظاهر اللاتينية العارية كمنت ميزة هامة ذات مدلول فيها كتبوا ، فنذكر مثلاً الكاتب المسرحى (جاكوب جرتسر Jakob Gretser) الذى كان رائدا لمدرسته ، حين ألف ملهاة (كوميديا تيمون ١٥٨٤ Comoedia de Timone) من ناحية ، وصور لوناً عاطفياً صادقاً فى كثير من مناظره من ناحية أخرى ؛ ولكن قدرته كانت دون قدرة كاتب أتى من بعده ، هو (جاكوب بيدرمان Jakob Bidermann) الذى فاقه بكثير ، وكان موهوباً بلا ريب . وتبرز من مسرحياته التسع واحدة منها بصورة خاصة ، وهي مسرحية (سنودكس ١٦٠٢ Cenodoxus) وهى مأساة ذات بداية طريفة ومنظر مفرح ، وتحرر بناؤها كما تحررت المسرحية الرومانسية الدنيوية ، فصور فيها النعيم والجحيم على المسرح ، وسخر كل ما عرف العاملون فى المسرح المعاصر من وسائل مسرحية ، ولا شك أن هذه المسرحية مهدت الطريق لنشاط المسرح اليسوعى فيما بعد فى القرن السابع عشر ، بصورة أكيدة ، فكان مسرحاً فاق المسرح الأسبق زينة وروعة ، وحسم الصراع بين حرية الفكر والعقيدة الإلهية على المسرح ، لذا لقى إقبالاً عظيماً ، وأعيد تمثيله مراراً بعد أن دخل بعد ذلك فى برامج اليسوعيين .

وقد انطبعت مسرحية سنودكس Cenodoxus بطابع أخلاقى دينى فيه شىء من جو قصة (فاوست) ودارت مسرحيات (بيدرمان) الأخرى حول موضوعات تاريخية، وموضوعات من الكتاب المقدس، وموضوعات رومانسية فى أسلوبها ، مثل مسرحية (فيلمون Philemon) التى أعادت قصة الممثل الرومانى الكوميدى القديمة ، وكيف استشهد فى سبيل عقيدته ومثل مسرحية (كوزمارشيا Cosmarchia, or Mundi Respublica) وموضوعها

شعبى على طريقة المسرحيات خلاصتها أن الحياة حلم . وقد ظهر المؤلف فى هذه المسرحيات كلها صاحب شخصية أدركت بفطرتها ما يطلبه المسرح ، وبرعت فى تصوير أشخاص المسرحيات ، وصدقت فى إحساسها بما يناسب المأساة .

وقد قاربه وبلغ شأوه فى قوة التعبير من أتباع مذهبه (جوزيف سيميونز Joseph Simeons) و (إيمانويل لوب Emanuel Lobb) وهو يسوعى إنجليزى ، وضع مآسى خمسة طبعت عام ١٦٥٦ ، وهى (زينو أو الطموح غير السعيد Zeno sive ambitio infebix) ومسرحية (مرسيا أو تتويج الفضيلة Mercia sive pietas coronata) ومسرحية (تيوكريت الفضيلة الباقية فى رجال الحاشيةTheoctistus sive constans in oula virtus) ومسرحية (الفضيلة أو الشجاعة المسيحية-Virtus sive Christia-na fortitudo) ومسرحية (ليورامينيوس أو عقاب الإلحاد Leo Armenius sive impieta) ومن أهم من نهج نهجه (نيقولاس آفانسينىNikolas of avoncini) الذى وضع ما يزيد على ثلاثين مسرحية تتخذ موضوعات من الأساطير الدينية وسير الأنبياء والمعجزات وما ماثلها . وظهر أسلوبه المتنوع بارزاً فى مسرحياته (سوزان الهبرية Susanna Hebroea) و (سيروسCyrus وانتصار الرحمة الإلهية على عناد البشر ، أو (ألفونس العاشرDei benitas de humana pertinacia victrix sive Alphonsus) و (انتصار الفضيلة) أو (فلافيوس كنستانتينوس الأكبر-Pietas Victrix sive Flavi-us Constantius Magnus) .

ولم يقتصر ما أحرزه المسرح اليسوعى من نجاح على الأراضى الجرمانية ، وإنما ألف الكاتب (أورازيو سكا ماكا Orazio Scamacca) فى صقلية

حلقة مطولة من أمثال هذه المسرحيات ، وظل الدافع لتأليف أمثال هذه المسرحيات حياً قائماً معظم القرن الثامن عشر ، عندما ظهرت روائع أدبية صغيرة فى مسرحيات (يسوع المسيح فى طفولته المقدسةLa santa infanzia di Gesu Cristo) طبعت عام ١٧٠٨ وألفها (برسبيوبرسىPresepio Presepi) أو (جوسى انتونيو باترنيانى-Guiseppe Antonio Patrigna ni) ومسرحية (يوستاسيو . Eustachio) طبعت عام ١٧٥٨ ألفها (أوغسطينو بلا تزىAgostino Palazzi) . ويلاحظ أكثر من هذا أن المسرح اليسوعى لم يكن محصوراً بين جدران الكليات على الدوام ففى عام ١٦٤٤ دعا (سفورزا بلا فيسينيو Sforza Pallavicion) فى حديث له سجله فى مقدمة مسرحيته (هو مينجلدا الشهيد Martire Ermengilda) إلى تعميم استعمال الموضوعات الدينية التى تماثل ما عرضه اليسوعيون ، وبين أن نهاية الشهداء أنسب للمآسى من موضوعات الأساطير اليونانية القديمة . ويمكن تتبع أثر المسرح اليسوعى أيضاً فى أعمال المؤلف الألمانى (اندرياس جريعيوس Andreas Gryphius) فإن موضوع مسرحية (كتترين فى جورجيا) ، أو (الوفاء الحقيقى . طبعت عام ١٦٩٨ Catharina von georgien, oder bewáhete Bestandigkeit) إنها يدور حول الاستشهاد وقد رسمها المؤلف بالأسلوب الذى علمه من اتصاله الأول بالمسرح اليسوعى ولا شك أن اختيار موضوع هذه المسرحية ، (شارل ستيورات ، أو مقتل صاحب الجلالة التى طبعت عام ١٦٩٨ Carolus Stuardus oder die ermordete Majestat) يعود إلى مكان اعتبار شارل الأول من الشهداء . وكانت مسرحية (كاردينيو وسلندا التى طبعت عام ١٦٥٧ Cardenio und Cellinde مأساة غرامية ، أما مسرحية (الوردة المحبوبة الشائكة سنة ١٦٦٠ Die gebebte Dornrose) فقد أتاحت الفرصة أمام (جريفيوس)

لتسجيل ملهاة كلها باللهجة العامية تقريباً وبذلك تنبأ بتطورات مسرحية مقبلة فى المستقبل البعيد .

ويمكن تتبع التأثيرات الأولى للمسرح الإنسانى ولنشاط المسرح الإيطالى، وتتبع تأثير المسرح اليسوعى التالى فى أماكن متفرقة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . ويمثل هذا التأثير تلك المسرحيات التى ظهرت فى الجهات القريبة من مدينة (راجوزا Ragusa) أو (دبروفنك Dubrovnik) على شاطىء البحر الأدرياتى ، وقد ازدهرت فى هذه الجهة مسرحيات ذات نزعة قومية كروتية بارزة استلهمت النماذج الإيطالية وامتازت مع ذلك بالحيوية الفردية. بدأ كتابها المسرحيون يكتبون فى القرن السادس عشر ، وأفلح (مارتن درزيك Martin Drzic) فى إنشاء مناظر هزلية احتفظت بقوتها المسرحية . وفى القرن التالى ظهر شاعر الملحمة والمأساة الشهير (إيفان جندوليك Ivan Gundulic) الذى صار رمز عصره وزمنه ، بما صور من موضوعات كلاسيكية ، وموضوعات مختارة من أساطير بلاده وتاريخها . وبعد ذلك بفترة قليلة ، دفع المسرح اليسوعى اللاتينى نفراً آخر من الكتاب لتأليف المسرحيات الأخلاقية والدينية . ومع أن الإزدهار القوى لهذه الأنواع المسرحية كان مقدراً لها الذبول فالفناء ، إلا أنها جديرة بالإعتبار ، لما أحدثت من امتياز ذاتى ، ولأنها دلت على إقبال عصر النهضة على المسرح إقبالاً عاماً قوياً .

ولاشك أن نشاط اليسوعيين كان فى المكان الأول من الأهمية ، فقد نشر الوعى المسرحى بين جمهور المتعلمين ، لا سيما فى بلاد شرق أوريا وأثر أثراً قوياً فى الصور المسرحية فى كل مكان ، ومع أن حوار مسرحياتهم كان باللاتينية عادة ، وكان من المقدور أن تصطدم فلسفتهم الرئيسية مع فلسفة

البلاط البابوى الذى كان معادياً لآرائهم ، ولو أنهم كان يهدفون لتأييده وطبعوا عصرهم بطابعهم ، وإن إهمال أمر المسرح المدرسى وما أحدث من مسرح يسوعى لهو حذف لفصل هام فى تاريخ دار التمثيل الحديثة ، وإن كان الفصل قصيراً .

(انتهى الجزء الأول)

ألارداييس نيكول

أستاذ ومؤرخ مسرحي اسكتلندي ، من أعظم الذين كتبوا في تاريخ المسرح والدراما ، عمل أستاذا للغة الإنجليزية وآدابها في جامعات لندن وبرمنجهام ، كما عمل لفترة رئيسا لقسم الدراما بجامعة ييل الأمريكية ، حيث أنشأ أرشيفا ضخما للدراسات المسرحية يضم مواد بالغة القيمة والأهمية في هذا المجال ، ألف عددا كبيرا من الكتب الهامة عن الجوانب المختلفة للفنون المسرحية منها الأقنعة ، والتمثيل الصامت ، مسرحية المعجزة ، ومن أهم كتبه الدراما الإنجليزية ، المسرح الإنجليزي وقراءات في الدراما الإنجليزية ، وضع مؤلفاً ضخماً من جزأين عن الدراما في القرن التاسع عشر ١٨٥٠ - ١٩٠٠ (١٩٤٦) وهو جزء من سلسلة من ١٩ مجلداً بدأ كتابتها ١٩٢٣ وتغطي في مجموعها تاريخ المسرح الإنجليزي منذ عصر عودة الملكية .

كان أيضا من كبار الدارسين لمسرح شكسبير وكان يرأس سنويا مؤتمراً لدراسي شكسبير في ستراتفورد أبون أفون أثناء المهرجان السنوي الذي يعقد في مسقط رأس الشاعر .

رأس تحرير حوليات شكسبير التي تصدر عن جامعة برمنجهام ، وقد أسس في تلك الجامعة مركزا هاما لدراسات شكسبير ، ظل يؤلف عن المسرح حتى وفاته وكان يرأس جمعية البحوث المسرحية منذ ١٩٥٨ ، زار جامعة القاهرة في أوائل الخمسينات .